А. ВОЛКОВ

ТВОРЧЕСТВО А. И. КУПРИНА

А. ВОЛКОВ ТВОРЧЕСТВО А.И. КУПРИНА

А. ВОЛКОВ

ТВОРЧЕСТВО А. И. КУПРИНА



Москва
«Художественная литература»
1981

8Р1
В 67

Оформление художника
Г. Шипова

Волков А. А.

В 67 Творчество А. И. Куприна. Изд. 2-е. М.: Худож. лит., 1981 — 360 с.

Монография известного историка литературы А. Волкова, впервые изданная в 1962 году, посвящена творчеству одного из замечательных русских писателей конца XIX и начала XX века — А. И. Куприна.

Автор воссоздает облик А. И. Куприна — человека и писателя, прослеживает эволюцию его творчества, поиски, достижения, горькие неудачи. Творчество Куприна рассматривается на широком фоне развития русской общественной мысли и литературно-политической борьбы. А. Волков показывает, как процесс общественного развития сказывался на эволюции мировоззрения и художественного метода писателя.

$В \frac{70202-316}{028(01)-81}$ 229-80 4603010101 8Р1

Глава 1

РАННИЙ ПЕРИОД

Александр Иванович Куприн — один из выдающихся писателей-реалистов конца XIX — начала XX века. Он вошел в наш духовный обиход как певец светлых и здоровых человеческих чувств, как наследник демократических и гуманистических идей великой русской литературы XIX века. Он оставил нам прекрасные образцы реалистического повествования, острого и динамичного по сюжету, лаконичного, интересного в психологическом отношении. Куприн был создателем яркого и радостного искусства, проникнутого любовью к жизни, любовью к России и русскому народу. В своих рассказах и повестях он развертывает перед нами оригинальные картины старой России — своего рода мозаичную панораму, и мы видим, как назревал социальный протест в недрах народа, видим, как страстно и настойчиво, порой с муками и ошибками, но всегда искренне и самоотверженно искала правильных путей честная, демократическая мысль.

А. М. Горький в статье «Призвание писателя и русская литература нашего времени» (опубликована в 1925 году в венгерском журнале «Запад», на русском языке не публиковалась) сказал о Куприне: «Талант яркий, здоровый» [1].

Творчество этого самобытного мастера связано с демократическим литературным движением, развивавшимся под могучим и плодотворным влиянием Горького. Не случайно в период первой русской революции, когда был написан «Поединок», Куприн признавался, что «все самое буйное» в этой повести навеяно Горьким.

[1] ИМЛИ. Архив А. М. Горького. ПГ-РЛ.

Критический реализм, славные традиции которого воспринял Куприн, был явлением глубоко прогрессивным не только в XIX веке, но и в те годы, когда на борьбу с реакционным режимом поднимались все передовые силы страны. Именно поэтому Горький, основоположник социалистического реализма, придавал такое значение творчеству своих современников — писателей реалистического направления. Горький возглавлял демократический фронт в литературе, сплачивал его вокруг издательства «Знание». В плеяде «знаньевцев» Куприну принадлежит почетное место. Яркий природный талант, огромный запас жизненных наблюдений и резко критическое изображение действительности — вот что определило большой общественный резонанс его произведений в период подготовки и проведения первой русской революции.

Куприн своеобразно и колоритно передал атмосферу назревавшей революции. Его лучшие произведения служили задачам борьбы с остатками «средневековых, полукрепостнических учреждений», которые «гнетущим ярмом» лежали «на пролетариате и на народе вообще, задерживая рост политической мысли» [1]. И вместе с тем творчество Куприна отражало антибуржуазное содержание первой русской революции, оно обличало капитализм, заменявший одну форму угнетения народа другой.

* * *

Куприн родился 26 августа 1870 года в городе Наровчате Пензенской губернии в семье чиновника, секретаря мирового судьи; [2] отец будущего писателя был разночинцем, мать происходила из дворян. Когда А. И. Куприну не было еще и года, умер отец. Семья осталась без всяких средств, и мать Куприна была вынуждена поселиться в Московском Вдовьем доме. Мальчик жил вместе с ней. Мечтая о том, чтобы сын стал офицером, мать определила шестилетнего Сашу в Разумовский пан-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 300—301.

[2] Источниками биографических данных о жизни А. И. Куприна служат для нас воспоминания его жены М. К. Куприной-Иорданской и его дочери К. А. Куприной, материалы русской и советской печати 1890—1930-х годов, переписка писателя, хранящаяся в архивах Москвы и Ленинграда, а также другие материалы (например, содержательные мемуары Ник. Вержбицкого — Н. Вержбицкий. Встречи с А. И. Куприным. Пензенское книжное изд-во, 1961).

сион, где он имел возможность подготовиться в среднее военное учебное заведение. В пансионе Куприн находился около четырех лет. С 1880 года он стал учиться во 2-й Московской военной гимназии, позже реорганизованной в кадетский корпус.

Годы, прожитые Куприным в казенных учебных заведениях, были для него тяжелыми. Омертвляющий режим, палочная дисциплина, «классные дамы, озлобленные девы», которые насаждали в воспитанниках пансиона «почтение к благодетельному начальству, взаимное подглядывание и наушничество... и — главное — самое главное — тишайшее поведение» — все это впоследствии было ярко описано Куприным в ряде произведений.

В кадетском корпусе процветали нравы, мало чем отличавшиеся от порядков в бурсе, описанной Помяловским. Пребывание Куприна в кадетском корпусе пришлось на период победоносцевской реакции, и в гнетущей атмосфере казенного заведения становилось еще более душно от черных туч, тяжело нависших над Россией.

Впечатлительный, искренний мальчик, сколько хватало сил, противился огрубляющему и развращающему влиянию кадетского корпуса. Эта среда была способна мять и коверкать даже очень сильные характеры. Обыски и шпионство надзирателей, всякие тайные, а также явные пороки воспитанников культивировались и возводились в жизненные правила. Однако будущий писатель и в этой среде сумел сохранить духовное здоровье.

Юношу привлекают образы свободолюбивых и смелых людей, созданные Пушкиным, Лермонтовым, Беранже и Гейне. Любви юного Куприна к литературе способствовали уроки талантливого преподавателя Цуханова (в повести «Кадеты» он изображен под фамилией Труханов). И вне корпуса Куприн жадно впитывает все то, что созвучно его инстинктивному стремлению к правде и справедливости.

Летом 1886 года он совершил поездку к товарищу по корпусу — А. Владимирову, племяннику Каракозова, стрелявшего в царя Александра II. Можно предполагать, что эта поездка усилила интерес юного Куприна к народовольцам, его сочувствие жертвам царского террора — юношам, приговоренным к смертной казни за покушение на Александра III. Еще до начала суда над участниками покушения Куприн написал стихотворение «Сны»;

пылкое воображение подсказывает Куприну трагическую картину казни:

Вдруг смолкла вся площадь, и жутко молчанье...
Послышался детский отрывистый плач —
И снова все стихло. Один в ожиданье
По доскам помоста шагает палач.

Телега. И молча толпа расступилась,
И зверскую радость сменил робкий страх.
Я видел, как петля над кем-то спустилась,
Я видел, как билась скамейка в ногах.

Я видел: под саваном билися руки,
Я видел: раскрылись глаза широко,
Я видел последние страшные муки,
И слышен был стон далеко-далеко...[1]

Для настроений юного Куприна показательна также сатирическая «Ода Каткову», высмеивающая известного мракобеса М. Н. Каткова.

Открыл нам глаза он: «Мужики, мол-де, звери,
Всюду должны быть закрыты им двери,
Их, мол-де, тысячи рыл!»
Кто это, как не Катков, нам открыл?

Здравствуй, Катков! От лица всея Руси
Я говорю, что мы бедные гуси;
Много уж было у нас вожаков,
Не был еще лишь великий Катков!

В первых стихотворных опытах Куприна мотивы протеста чередуются с настроениями тоски, безнадежности. Эти опыты свидетельствуют о смутности и эклектичности его жизненных понятий, которые формировались под разнородными влияниями — гражданской сатирической поэзии, пессимистических мотивов поэзии позднего народничества и мелодраматических произведений натуралистической прозы 80-х годов. Конечно, не приходится говорить о какой-либо самостоятельности первых опытов Куприна.

Печататься Куприн начал, еще будучи юнкером. Его первый рассказ, «Последний дебют», опубликован в 1889 году. Автор был незамедлительно посажен на гауптвахту, ибо воспитанники военного училища не имели права выступать в печати.

Литературные реминисценции легко обнаружить и в первом прозаическом опыте Куприна. Это рассказ

[1] Стихотворение «Сны» и другие юношеские стихи, хранящиеся в рукописях в ЦГАЛИ (всего одиннадцать), опубликованы Ф. И. Кулешовым в «Ученых записках Южно-Сахалинского государственного педагогического института» (т. 2, 1959, с. 179—186).

ученический, он никак не может считаться началом серьезного творческого пути. Сюжет и стиль мелодраматичны, образы ходульны.

Взяв в качестве темы реальный факт — самоубийство на сцене оперной актрисы Е. П. Кадминой в 1881 году, Куприн сочинил сентиментальную историю трагической любви артистки Гольской, покинутой своим любовником — антрепренером, директором труппы Александром Петровичем. После их объяснения артистка мысленно обращается к злодею со следующими словами: «Неужели не тронется это холодное сердце? Скажи, что ты меня любишь, обними меня по-прежнему, я все отдала тебе, — я тебя любила без конца, без оглядки... Но разве это возможно, разве осталась для меня какая-нибудь надежда? Вот он что-то говорит... Нет, это те же холодные, жестокие слова, та же убийственная, рассчитанная насмешка...» А вот «комментирующая» авторская речь, выдержанная в таком же мелодраматическом стиле: «Она рыдала, ломая руки, она умоляла о любви, о пощаде. Она призывала его на суд божий и человеческий и снова безумно, отчаянно рыдала... Неужели он не поймет ее, не откликнется на этот вопль отчаяния? И он один из тысячи не понял ее, он не разглядел за актрисой — женщину; холодный и гордый, он покинул ее, бросив ей в лицо ядовитый упрек. Она осталась одна».

Ранние стихи Куприна, художественно слабые и несамостоятельные, а также рассказ, еще более подражательный и наивный, интересны как отражение упорных и тревожных поисков истины. Они свидетельствовали о том, что демократические настроения начинающего художника не складывались в систему определенных политических взглядов, а носили характер отвлеченного гуманизма, пассивно-сострадательного отношения к человеку.

В годы, когда социал-демократия, по выражению Ленина, переживала «процесс утробного развития», юноше Куприну — питомцу военных учебных заведений — трудно было, конечно, прийти к определенной политической программе. Кроме того, марксизм только начинал борьбу с народничеством, среди революционной интеллигенции еще долгое время держались народнические взгляды. Известное влияние оказали они и на молодого Куприна. Народником он не стал, но идеалистическое понимание

личности, ее роли в развитии общественных отношений сказалось на мировоззрении художника.

В 1890 году, после окончания Александровского военного училища, Куприн был направлен в пехотный полк, расквартированный в глухом городке Проскурове и близлежащих захолустных местечках — Гусятине и Волочиске. Провинциальная гарнизонная жизнь предстала перед Куприным во всей своей неприглядности. За парадным занавесом условностей, свято оберегавшихся офицерской кастой, за показной мишурой мундиров, за «светскими манерами» гарнизонных дам Куприн увидел вопиющее невежество и нищету духа. Он всеми силами души возненавидел мещанское болото, которое угрожало засосать его самого. Годы жизни Куприна в Проскуровском военном гарнизоне характеризуются обостряющимся у него критическим отношением к царскому офицерству, ко всему укладу жизни мещан в мундирах и без оных — обывателей провинциальной России. Эту, лишенную не только высоких интересов, но и всякого смысла, «растительную» жизнь Куприн реалистически изобразил в ряде произведений, увенчавшемся наиболее значительным созданием его таланта — повестью «Поединок».

В 1893 году Куприн приехал в Петербург и успешно держал экзамены в Академию генерального штаба, но по приказу командующего Киевским военным округом был отстранен от них за «оскорбление чинов полиции».

Во время пребывания в Петербурге Куприн установил личные связи с сотрудниками журнала «Русское богатство», в который он уже посылал свои рассказы. В 1893—1894 годах на страницах журнала появились его произведения: повесть «Впотьмах», рассказы «Лунной ночью», «Из отдаленного прошлого» (в последующих публикациях — «Дознание»), «Лидочка».

Четыре года Куприн прослужил подпоручиком в пехотном полку. Незадолго до окончания службы он получил чин поручика. В 1894 году Куприн вышел в отставку. Специальности у него не было никакой, и в поисках заработка ему пришлось скитаться по Руси. Перепробовал он много профессий: был грузчиком, управляющим имением, служил на заводе, изучал зубоврачебное дело, пел в хоре, работал землемером, актером провинциального театра, рыбаком...

Все эти годы Куприн много читал: он видел, что

образование его имеет серьезные пробелы. Большой жизненный опыт, приобретенный во время военной службы и последующих скитаний по России, послужил основой для серьезной литературной деятельности.

В 1894 году Куприн поселился в Киеве. Здесь начинается жизнь Куприна — профессионального литератора, исполненная лишений, нужды и напряженных творческих поисков. «Я очутился в совсем не известном мне городе без денег, без родных, без знакомств, словом, положение институтки-смолянки, которую ни с того, ни с сего завели бы ночью в дебри олонецких лесов и оставили без одежды, пищи и компаса. Вдобавок, самое тяжелое было то, что у меня не было знаний ни научных, ни житейских»,— писал Куприн в автобиографии. В поисках средств к существованию Куприн становится сотрудником газет «Киевское слово», «Киевлянин» и «Жизнь и искусство». Ему пришлось заниматься всеми видами газетной работы, до полицейской хроники включительно.

Профессия журналиста благотворно сказалась на художественном творчестве Куприна. Он пишет ряд очерков и рассказов, которые появляются на страницах местных газет и журналов.

В этих произведениях еще много ученического, подражательного, но вместе с тем в них видны реалистическое дарование молодого писателя, неуклонный рост мастерства. Многие картины и зарисовки имеют совершенно ясную острую социальную направленность, проникнуты глубокой симпатией к простому человеку. Это прежде всего относится к рассказам из армейской жизни («Дознание» и «Прапорщик армейский»), к рассказам, обличающим чиновников-взяточников и пройдох («Негласная ревизия» и «Просительница»). В ряде произведений Куприн воспевает людей, не тронутых буржуазной цивилизацией.

Уже в раннем творчестве Куприна обнаруживается его склонность к психологическому анализу. Особенно это ощутимо в рассказах «Страшная минута», «Ночлег», «Виктория».

В серии фельетонов и очерков Куприн дает зарисовки обитателей большого города. Достоинство этих очерков состоит в том, что Куприн находит источник творческого вдохновения в изображении реальной, окружающей его

жизни и вместе с тем стремится преодолеть присущую газетным корреспонденциям фотографичность.

Очерки и фельетоны Куприна, печатавшиеся под рубрикой «Киевские типы», составили сборник под этим же названием. В предисловии к нему Куприн писал: «В предлагаемых очерках читатель не найдет ни одной фотографии, несмотря на то, что каждая черта тщательно нарисована с натуры».

Сборник «Киевские типы» появился в 1896 году. А в следующем году вышла вторая книжка — «Миниатюры». Сам писатель довольно сурово оценил впоследствии эту книгу: «Да поймите же, что это первые ребяческие шаги на литературной дороге и судить по ним обо мне очень трудно».

Писательская работа молодого Куприна сопровождалась постоянными заботами о куске хлеба. За свои рассказы он получал нищенский гонорар, а подчас ничего не получал. Газета «Жизнь и искусство», где было опубликовано много его произведений, не имела денег, чтобы платить авторам, и печатала их «в долг». Работу в этой газете Куприн довольно красочно изобразил в рассказе «Фердинанд».

Молодой писатель был вынужден искать другие источники существования. Он поступает на службу в Русско-бельгийское акционерное общество в Донбассе. Служба в акционерном обществе дала Куприну возможность изучить жизнь, быт и нравы донбасских рабочих.

* * *

В годы, когда формировалось мировоззрение Куприна, стала очевидной иллюзорность народнических представлений о том, что Россия минует стадию капиталистического развития. Капитализм завоевывал командное положение в экономике. Рост капитализма приводил к беспощадной эксплуатации рабочего класса и полному обнищанию пореформенной деревни. В городах многомиллионная армия безработных не находила средств к существованию, так как аграрный кризис сопровождался промышленным. Масса бродивших по России безземельных крестьян и уволенных рабочих непрерывно росла.

После убийства в 1881 году народовольцами Александра II в России усилилась реакция. Характеризуя эту

эпоху, Горький писал: «Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной, гасли яркие звезды надежд, уныние и тоска давили юность, окровавленные руки темной силы снова быстро плели сети рабства»[1]. Часть русской интеллигенции отказывалась от прежних свободолюбивых устремлений, становилась на службу реакционного режима. Складывался тот социально-психологический тип, черты которого воплощены в Климе Самгине. Значительно изменился и характер прессы. После закрытия щедринского журнала «Отечественные записки» почти не оставалось органов печати, в какой-либо степени противостоящих наступавшей реакции.

Однако передовая общественная мысль в России продолжала развиваться. Достаточно напомнить, что именно в эти годы Плехановым была создана первая русская марксистская группа — «Освобождение труда». Об этом периоде Ленин писал: «...В России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III! ...Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»[2].

В этот период многое было сделано и в области культуры и искусства.

В буржуазно-либеральном литературоведении был широко распространен взгляд, согласно которому вся русская литература 80-х годов якобы порвала с передовыми идейными и художественными традициями прошлого и представляла собой сплошное «черное пятно». В таком понимании «восьмидесятничества» сказалась присущая

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23. М., Гослитиздат, 1953, с. 353.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331.

буржуазно-либеральным исследователям недооценка прогрессивно-демократических элементов в развитии русской культуры, игнорирование глубокой связи передовой литературы с народом. Идейный крах народничества либеральные ученые рассматривали и как крушение всей прогрессивной литературы. Всех прогрессивных писателей они старательно подгоняли под рубрику народничества и относили их к народническому периоду. Так, Салтыков-Щедрин и Глеб Успенский были всецело отнесены к «прошлой» эпохе, хотя творческая деятельность этих писателей в значительной степени связана с 80-ми годами.

Прогрессивные течения в русской литературе 80-х годов не только не были выражением утопических теорий народничества, а, напротив, резко противостояли им. «Попробуйте, например,— писал Горький,— уложить в рамки народничества таких писателей, как Слепцов, Помяловский, Левитов, Печерский, Гл. Успенский, Осипович, Гаршин, Потапенко, Короленко, Щедрин, Мамин-Сибиряк, Станюкович, и вы увидите, что народничество Лаврова, Юзова и Михайловского будет для них ложем Прокруста. Даже те, кого принято считать «чистыми народниками» — Златовратский, Каронин, Засодимский, Бажин, О. Забытый, Нефедов, Наумов и ряд других сотрудников «Отечественных записок», «Дела», «Слова», «Мысли» и «Русского богатства»,— не входят в эти рамки...» [1]

Правдиво изображая деревню, показывая, как рушатся ее устои под натиском капитализма, эти писатели тем самым, хотя и в разной степени, противостояли народническим доктринам. Вот почему Плеханов, выступивший в 80-х годах против идеологов народничества, опирался на объективные свидетельства о жизни современной деревни таких писателей, как Глеб Успенский, Н. Каронин, Н. Наумов. Объективные картины, нарисованные этими художниками, подтверждали правильность взглядов русских марксистов на деревню и пути ее развития.

И в 80-е и в 90-е годы главенствующим направлением оставался критический реализм, воплощавший лучшие свободолюбивые традиции русской литературы. В эти годы много и плодотворно работал Л. Толстой, в полном

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 65.

расцвете своего таланта находились Чехов и Короленко. Именно из рук этих великих представителей критического реализма должен был принять и высоко поднять знамя русской классической литературы А. М. Горький — основоположник социалистического реализма.

Против революционных идей в это время выступали преимущественно второстепенные, давно забытые теперь писатели, создававшие так называемую мещанскую беллетристику.

«Как и на Западе,— говорил А. М. Горький на Первом Всесоюзном съезде советских писателей,— наша литература развивалась по двум линиям: линия критического реализма — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и т. д. до Чехова, Бунина, и линия чисто мещанской литературы — Булгарин, Масальский, Зотов, Голицынский, Вонлярлярский, Всеволод Крестовский, Всеволод Соловьев до Лейкина и Аверченко и подобных» [1].

Именно к последней группе относятся многочисленные «мелкотравчатые» беллетристы 80-х годов. Эта мещанская литература, полностью отказавшаяся от обличения и критики, своей проповедью «малых дел» и «реабилитации действительности» утверждала существующий социальный строй.

Защитницей и поборницей такой литературы выступала «Неделя» Гайдебурова. «Новое поколение родилось скептиком,— утверждала «Неделя».— Идеалы, которыми жили его отцы и деды, оказались бессильными над ним. Оно смотрит прямо в лицо действительности, без цветных очков идеализма. Оно не чувствует ненависти и презрения к обыденной человеческой жизни, не понимает и не признает обязанности человека быть непременно героем, не верит в возможность идеальных людей». Это новое поколение признает только действительность, в которой ему суждено жить, оно «прониклось сознанием того, что все в жизни вытекает из одного и того же источника — природы, все являет собою одну и ту же тайну бытия, все одинаково прекрасно для свободного художественного созерцания мира» [2].

Беллетристы «нового литературного поколения», питавшие особую склонность к разработке проблемы «отцов

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 311.

[2] «Неделя», 1888, № 15, с. 483.

и детей», дискредитировали лозунги и традиции «отцов». Этим активно занимались и публицисты «Недели» — Я. Абрамов и Ю. Говоруха-Отрок, выступавшие уже откровенными апологетами ренегатства.

Но и тогда, когда проповедь либерального культуртрегерства и «малых дел» не сопровождалась явной дискредитацией революционных принципов, она все равно неизбежно обнаруживала свой реакционный смысл.

В эти же годы количественно растет и «теоретически» обосновывается натуралистическая и декадентская литература. Натурализм и декадентство близки друг другу по тем реакционным задачам, которые они выполняли. Отвлечение общественных устремлений от освободительной борьбы — вот основа их программ. Покровительством правящих классов пользуются натуралисты — Потапенко, Боборыкин. Все громче звучат голоса декадентов — Минского, Сологуба, Мережковского, Гиппиус и других. В 1893 году один из теоретиков зарождающегося символизма Мережковский выступил с манифестом декаданса — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

В качестве «главных элементов» нового искусства Мережковским были провозглашены мистическое содержание, возвращение к богу, к «божественному идеализму», примирение с «Непознаваемым». Нетрудно заметить в этих лозунгах попытку перенесения на русскую почву теоретических построений западноевропейского декаданса.

В ряде стран Европы в 90-е годы совершился более или менее значительный поворот от реализма к реакционному романтизму. Далекая, таинственная, несбыточная любовь, любовь, возведенная на алтарь для религиозного поклонения, отторгнутая от живых радостей здоровой чувственности, а иногда, напротив, бесстыдно профанируемая, обнажаемая и уродливая, становится одним из основных мотивов этого мистического романтизма.

Начинающему писателю Куприну необходимо было разобраться в этой сложной борьбе идей и настроений, утвердиться в жизни, определить свою дорогу. Его поддерживало в этих исканиях и блужданиях глубоко заложенное в нем здоровое, светлое, «эллинское» начало, о котором рассказывает дочь писателя Ксения Куприна: «Он был на редкость здоровым человеком, здоровым не только физически, но и нравственно. Он страстно любил

жизнь со всей ее красотой, со всеми ее цветами и звездами, радостями и горестями... Недаром любимейшим его поэтом был светлый и гармоничный Пушкин...»[1]

* * *

Куприн стремился на простор большого, реалистического искусства. И если мы сравним с «Последним дебютом» написанную всего лишь три года спустя повесть «Впотьмах», мы заметим, как упорно овладевает Куприн искусством портретных характеристик, реалистического раскрытия внутреннего мира персонажей, как упорно ищет он свой стиль.

Повесть состоит из двух, в сущности, разнородных частей. Первая в основном реалистична, в ней ощущается влияние Чехова. Сценка проводов на вокзале инженера Аларипа людьми, почти ничего общего с ним не имеющими, написана в чеховской сдержанно-иронической и лапидарной манере. В такой же манере обрисованы инженер Аларин, проходимец Курковский — характерные представители буржуазной среды, носители буржуазной морали.

Но вот возникает тема любви. С этого момента Куприн нагнетает атмосферу роковой страсти, бросающей человека в бездну темных, всесильных инстинктов. Именно потому характеристика одного из основных героев повести — заводчика Кашперова — двойственна. Вначале Кашперов изображен в реалистических тонах, его облик крупного собственника, привыкшего повелевать, раскрывается довольно выразительно в бытовом плане. Но в дальнейшем образ приобретает черты демонического злодея и окрашивается в мелодраматические тона.

«А теперь перед ним, как живой, стоял нежный образ бледной девушки, с синими прозрачными глазами и пленительным голосом, и он не знал, как к нему приступиться, с чего начать.

— Нет, врешь, я тебя пересилю,— озлобленно шептал уже на рассвете Кашперов, весь охваченный взрывом запоздалой любви,— я заставлю тебя. Пусть ты чиста, я в тебе разбужу такие инстинкты, в которых ты сама себя не узнаешь».

---

[1] Н. Жегалов. Выдающийся русский реалист.— «Что читать», 1958, № 12, с. 26.

Во время беседы с Зинаидой Павловной Кашперов «весь задрожал от внезапного прилива жгучей ревности. Губы его закривились злобной улыбкой». Потом с ним «произошло что-то совсем необыкновенное», «он сразу понял и перечувствовал на себе всю гнусную жестокость, всю неуместность своего озлобленного издевательства», и наконец «судорожные рыдания вырвались из его груди».

«Простите... Простите меня,— задыхаясь и захлебываясь, воскликнул Кашперов,— дорогая моя! Я точно палач, точно убийца... Как я мог? Вы... святая... святая...» От этого истерического раскаяния один шаг до самоубийства, которое и совершает Кашперов.

В повести, если можно так выразиться, зарождалась интересная тема — тема пробуждения подлинно человеческого в дурной, извращенной социальными условиями личности. Но тема эта не нашла убедительного решения. Наряду со страницами, отличающимися простотой, точностью и выразительностью языка, многие страницы отталкивают манерной красивостью, мелодраматичностью, неестественностью поведения героя, аффектированным стилем.

В ту пору Куприн еще не мог органически связать психологический анализ с правдивым изображением реальной жизни и был не свободен от литературных реминисценций. Элементы надрыва, мотив непостижимой и болезненной страсти — все это навеяно философией декаданса. Разумеется, она была чужда характеру купринского таланта — жизнерадостного, здорового, земного. К счастью, Куприн очень скоро понял это и обратился к опыту собственной жизни и изучению окружающей действительности [1].

Колеся по стране, Куприн сталкивался с представителями разных классов и слоев русского общества. Это дало ему возможность позднее создать колоритные и правдивые картины социальной жизни. В годы скитаний Куприн немало видел «свинцовых мерзостей», против которых гневно восставал его великий современник — А. М. Горький. Однако для социально обобщенного изоб-

[1] Ф. И. Кулешов в статье «Ранняя проза Куприна» («Ученые записки Южно-Сахалинского государственного педагогического института», т. 2, 1959) весьма обстоятельно анализирует повесть «Впотьмах», но при этом явно переоценивает ее достоинства. Типичные приемы мелодраматизма — «мрачные» эпитеты и тона — автор объявляет закономерными в художественной палитре Куприна, будто бы воссоздавшего таким образом мрачные картины эпохи реакции 80-х годов.

ражения мещанства и осуждения его, а также для углубленного показа «дна» жизни у Куприна не было в то время достаточно отчетливой идейной перспективы.

Нелегко выявить идейную направленность первых произведений Куприна, столь калейдоскопично его творчество этого периода. Несомненно одно — любовь к человеку, стремление видеть его свободным и счастливым составляют основу его идейных и эстетических исканий [1].

Герои Куприна стремятся к любви и красоте, но обрести прекрасное в жизни, где царят пошлость и духовное рабство, они не могут. Многие из них не находят счастья или гибнут в столкновениях с враждебной средой. Но всем своим существованием, всеми своими мечтами они утверждают мысль о возможности счастья на земле. В таких произведениях, как «Олеся» и цикл рассказов об армейской жизни, разлит свет любви к человеку и к величественной красоте природы, восторг перед которой иногда принимает характер пантеистического поклонения.

Резкое противопоставление двух миров, светлого и темного,— существенная черта произведений молодого Куприна. Однако, отвергая настоящее, он ищет идеал свободы и красоты не в борцах за счастье народа, а в людях, не тронутых цивилизацией. Смутность социальных воззрений Куприна приводила его к заключениям, близким взглядам Ж.-Ж. Руссо.

Как бы то ни было, раннее творчество Куприна в основном своем русле продолжает традиции критического реализма. Куприн изображает своего героя в типических обстоятельствах, обличает пороки общества, построенного на основе социальной иерархии, общества, в котором простому человеку трудно жить. Для молодого художника был неприемлем социальный уклад, который подавляет человеческие чувства, противоречит естественному праву человека на счастье. В рассказах Куприна дается изображение человека с нормальной психикой, оказавшегося в ненормальных жизненных условиях. Писатель непримирим ко всем видам деспотизма, к малейшему посягательству на естественные права человека.

---

[1] Многочисленные факты и эпизоды из жизни Куприна, в частности связанные с началом его творческого пути, воссоздает К. Чуковский в своей статье о Куприне. См.: К. Чуковский. Современники. Портреты и этюды. М., «Молодая гвардия», 1963, с. 249—285.

Это проявилось и в разработке вечной темы, столь интересовавшей Куприна. Он показывает, что любовь становится трагичной или искаженной, потому что она приходит в столкновение с «устоями» эксплуататорского общества, с предрассудками касты. В ряде ранних рассказов Куприна тема любви разрабатывается в духе обличения фальши и продажности буржуазной семьи и сопутствующих ей адюльтера и «треугольника» («Марианна», «Страшная минута», «Сказка», «На разъезде», «Без заглавия», «Игрушка»). Иногда возвышенное стремление (например, в рассказе «Святая любовь») одного из героев сталкивается с пошлостью, фальшью другого.

Куприн обнаруживает большую способность к художественному перевоплощению, «вхождению» в образ, что позволяло ему создавать живые характеры и с глубокой правдивостью передавать сложный ход мыслей и переживаний своих героев. Сила Куприна-художника обнаружилась в раскрытии психологии людей, поставленных в различные жизненные обстоятельства, особенно такие, в которых проявляется мужество, благородство, сила духа. Однако порой он склонен углубляться в дебри патологической психики, изображать сложные изгибы исковерканной, больной души. Хорошо, когда художник, проникая в сущность болезненного сознания, выясняет его социальный генезис. Ошибка начинается тогда, когда свойства больной психики выдаются за извечное начало души человека с ее якобы трансцендентными законами, не поддающимися контролю и управлению со стороны разума. Подобные психологические эксперименты мы видим в рассказах «Ясь», «Безумие», «Забытый поцелуй», «Странный случай».

В рассказе «Психея» Куприн с большим поэтическим темпераментом, хотя и в отвлеченной, фантастической форме, воспел силу вечной красоты, противопоставив ее грязной и жалкой действительности. К сожалению, и в этом рассказе дают себя знать психопатологические и мистические мотивы, свидетельствующие о влиянии декаданса.

* * *

По мере того как Куприн в своих многообразных творческих исканиях преодолевал умозрительность и отвлеченность, все более отчетливо оформлялась главная

идейно-художественная тенденция молодого художника, сближающая его с традициями критического реализма.

Уже в раннем творчестве Куприна сказались ненависть к мещанской пошлости, мечта о жизни, достойной человека. В этом Куприн был идейным преемником Чехова. Проводя параллель между героями Чехова и Куприна, В. В. Воровский писал:

«Люди живут в серой, нудной, пошлой обстановке, убивают все силы свои на какую-то неинтересную и ненужную работу, всю жизнь бьются и материально и морально как рыба об лед — без тени надежды, без проблеска веры в лучшее будущее — и для чего? Для того только, чтобы наплодить таких же серых, нудных, пошлых двуногих, которых ждет та же серая, нудная, пошлая жизнь.

Этот ужас бессмысленности жизни и составляет основной, исходный материал у обоих писателей. От него отправляются они и в изображении современной действительности и в построении будущих перспектив» [1].

От живых и метких, но недостаточно социально заостренных и углубленных зарисовок к критическому осмыслению и воссозданию социальных явлений — такова основная закономерность в развитии Куприна-художника.

Меткость рисунка, сочность красок отличают серию «Киевские типы», в которой проявилась большая зоркость и наблюдательность Куприна. Содержание очерков значительно шире объединяющего их заглавия. Некоторые критики отмечали это как недостаток, им хотелось, чтобы Куприн ограничился забавными этюдами.

Газета «Киевское слово» в предисловии к очерку «Вор» «оправдывалась» перед читателями: «После почти годового перерыва мы решаемся предложить новую серию «Киевских типов»... На этот раз, чтобы избежать упреков в том, что некоторые из наших очерков носили, так сказать, всероссийский характер, мы постараемся не выходить из сферы киевской жизни с ее особенностями и жаргоном».

Очерки Куприна действительно имели «всероссийский» характер, и в этом как раз была их сила. Наиболее значительные из них: «Студент-драгун», «Лжесвидетель», «Босяк», «Вор», «Художник», «Доктор», «Ханжушка».

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 252.

Тематически «Киевские типы» можно разделить на две основные группы зарисовок: одна из них — портреты, в которых без всякого шаржа и утрировки, но сатирически остро показаны черты обывательщины и мещанства; другая группа — портреты босяков и деклассированных людей, промышляющих кто чем может.

Очерк «Студент-драгун» был напечатан в «Киевском слове» в 1895 году и имел значительный успех, объяснявшийся исключительной меткостью образной характеристики. В студентах-белоподкладочниках, сынках богатых родителей, было воплощено все духовное убожество паразитической среды. Щегольски затянутые в новенькие мундиры, рисуясь военной выправкой, эти представители золотой молодежи бездельничали, развратничали, играли целыми днями на бильярде. Их чванливость была равна их невежеству.

Студенты-белоподкладочники, именовались ли они, как в Киеве, студентами-драгунами или, как в Петербурге, студентами-гвардейцами, были типическим явлением в то время. Отсутствие общественных интересов у «отцов» должно было неизбежно способствовать культивированию самого низкопробного снобизма у «детей», вырабатывать из них никчемных себялюбцев. Именно такого рода выводы диктовались художественной логикой очерков «Студент-драгун» и «Будущая Патти».

В других очерках об «имущих» — «Доктор», «Квартирная хозяйка», «Заяц» и «Художник» — проходит вереница людей, все мелочное существование которых подчинено одной задаче — «выколачиванию» денег; людей, у которых нет и тени любви к своей профессии или своему делу. Так, в очерке «Доктор» Куприн вскрывает психологию буржуазного врачевателя, преследующего цели, посторонние науке, чуждые тому гуманизму, который вдохновлял настоящих тружеников (впоследствии Куприн расскажет о «чудесном докторе» — Пирогове). В очерке «Художник» писатель иронизирует над фальшью и пустотой декадентского искусства.

Уже киевские этюды Куприна дают нам представление о некоторых характерных особенностях его творчества. Как и многие художники, он был склонен перед созданием больших полотен рисовать фрагменты, имеющие, однако, самостоятельное значение. Особенно поражает в купринских фрагментах внимание к деталям, исключительная правдивость в воспроизведении фактов,

иногда почти протокольная точность описаний. Иного писателя подобный метод мог бы привести к копанию в «мелочах жизни», к натурализму, но у Куприна детали группируются так, что образуется резкий контраст между мраком и светом; в этих деталях он показывает гнетущие будни своего времени, вскрывает нелепые противоречия социального бытия.

Изуродованная человеческая личность предстает перед нами в образах людей, выброшенных за борт жизни (очерки «Босяк», «Вор», «Лжесвидетель» и др.). Эти образы предваряют галерею исковерканных жизнью людей, нарисованных в позднейших произведениях Куприна.

В те же годы, когда Куприн создавал свои «Киевские типы», о людях «дна» писал М. Горький. Художник-революционер, выступивший как выразитель протеста, нараставшего в народных массах, Горький стремился выявить в босяках свободолюбие, смелость, силу. Он противопоставлял эти качества «отверженных» «добродетели» мещан, фальши и звериному эгоизму буржуазного общества. Значительно позднее Горький говорил о том, что́ именно заставило его обратиться к изображению жизни босяков. Босяки были для него «необыкновенными людьми», потому что они, «люди «деклассированные» — оторвавшиеся от своего класса, отвергнутые им,— утратили наиболее характерные черты своего классового облика... Я видел, что хотя они живут хуже «обыкновенных людей», но чувствуют и сознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег» [1].

Изображая босяков, Горький всякий раз подчеркивал, что они не способны к активному вмешательству в жизнь, к ее преобразованию, что они стремятся разрушать, а не созидать. Не идеализируя босяков, писатель вместе с тем показывал их как людей, не желающих подчиняться законам эксплуататорского общества, отбросивших предрассудки этого общества и выше всего ценящих свободу.

У Куприна в зарисовках «отверженных» нет этого горьковского углубления в характер. Его прежде всего привлекает живописность, красочность, необычность этих людей. Он любовно коллекционирует типы «отверженных». Описывая воров, он добросовестно перечисляет все

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т, 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 496.

отрасли этой древней «профессии». Он пишет о лжесвидетелях и останавливается на различных категориях этих неофициальных, но обязательных представителей царского «правосудия». Он рассказывает нам о разновидностях нищих («Стрелки»), маклеров («Заяц»), богомолок («Ханжушка»), торговцев порнографическими открытками («Поставщик карточек»), рассказывает спокойно, без негодования. Автору «Киевских типов» не чуждо стремление позабавить читателей. И тем не менее все «коллекционируемое» превращается в обвинительный материал против буржуазного общества.

Рассказы и повести об «отверженных», угнетенных займут значительное место в творчестве Куприна. Известная ограниченность мировоззрения писателя приводила порой к идеализации деклассированных элементов. Однако заключавшийся в этих рассказах и повестях протест постепенно приобретал значительно более резкую и определенную окраску; все яснее и смелее выявлялись симпатии писателя к людям, выброшенным за борт общества, сильнее звучала отповедь мещанству.

Унаследовав от Чехова непримиримость к различным проявлениям мещанской пошлости и цинизма, Куприн, как и Чехов, ощутил грозовую атмосферу предреволюционных лет и был воодушевлен прекрасной, хотя и смутной мечтой о грядущем дне человечества.

В статье, посвященной памяти Чехова, говоря о глубокой вере великого художника в то, что «...через триста — четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад», Куприн писал:

«Эта мысль о красоте грядущей жизни, так ласково, печально и прекрасно отозвавшаяся во всех его последних произведениях, была и в жизни одной из самых его задушевных, наиболее лелеемых мыслей. Как часто, должно быть, думал он о будущем счастии человечества, когда по утрам, один, молчаливо подрезывал свои розы, еще влажные от росы, или внимательно осматривал раненный ветром молодой побег. И сколько было в этой мысли кроткого, мудрого и покорного самозабвения!

Нет, это не была заочная жажда существования, идущая от ненасытимого человеческого сердца и цепляющаяся за жизнь, это не было — ни жадное любопытство к тому, что будет после меня, ни завистливая ревность к далеким поколениям. Это была тоска исключительно тонкой, прелестной и чувствительной души, *непомерно*

страдавшей от пошлости, грубости, скуки, праздности, насилия, дикости — от всего ужаса и темноты современных будней» (курсив наш.— *А. В.)* [1].

В этой прочувствованной и тонкой характеристике нельзя не ощутить и настроений самого Куприна.

Куприн воспринял от Чехова стремление так воссоздавать жизнь, чтобы изображенная картина сама подсказывала идейные выводы. Разумеется, это не имело ничего общего с созерцательным и равнодушным отношением к современности. Отвергая легенду о политическом индифферентизме Чехова, Куприн писал: «О, как ошибались те, которые в печати и в своем воображении называли его (Чехова.— *А. В.*) человеком равнодушным к общественным интересам, к мятущейся жизни интеллигенции, к жгучим вопросам современности. Он за всем следил пристально и вдумчиво; он волновался, мучился и болел всем тем, чем болели лучшие русские люди» [2]. И, рассматривая причины, которые способствовали возникновению этой легенды, отмечал далее: «Есть люди, органически не переносящие, болезненно стыдящиеся слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов, и этим свойством А. П. обладал в высшей степени. Здесь-то, может быть, и кроется разгадка его *кажущегося* безразличия к вопросам борьбы и протеста и равнодушия к интересам злободневного характера, волновавшим и волнующим всю русскую интеллигенцию. В нем жила боязнь пафоса, сильных чувств и неразлучных с ними несколько театральных эффектов» [3].

Все это в значительной мере можно отнести к самому Куприну. В произведениях, создавших ему славу писателя-реалиста, очень редко встречается непосредственно выраженный пафос гнева и разоблачения. Куприн не публицист, он, как правило, не выступает с прямой оценкой. Он не разоблачает, а «описывает» — описывает так, что обыденное предстает в своей внутренней правде и само изображение дает ответы на жгучие вопросы жизни.

Герои Куприна живут беспокойно и тревожно. Они плачут и смеются, радуются и огорчаются, их внутренний

---

[1] А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 9—10.

[2] Там же, с. 17.

[3] Там же, с. 27.

мир открыт читателю, и они, рассуждая вслух, посвящают нас в тайное тайных своих чувств и переживаний. А сам писатель старается как бы держаться в стороне от вызванных им к жизни образов.

Предоставим слово Куприну, рассказавшему устами одного из своих героев о важнейшей черте собственного творчества: «...Нужно великое умение взять какую-нибудь мелочишку, ничтожный, бросовой штришок, и получится страшная правда, от которой читатель в испуге забудет закрыть рот. Люди ищут ужасного в словах, в криках, в жестах... Все мы проходим мимо этих характерных мелочей равнодушно, как слепые, точно не видя, что они валяются у нас под ногами. А придет художник, разглядит и подберет. И вдруг так умело повернет на солнце крошечный кусочек жизни, что все мы ахнем: «Ах, боже мой! Да ведь это я сам — сам лично видел! Только мне не пришло в голову обратить на это пристального внимания».

Этот сознательный отказ от патетики, это стремление раскрывать глубины жизни через «ничтожные» крупицы бытия удивительно напоминают Чехова. Не навязывать читателю своих мнений и выводов, внимательно и вдумчиво относиться к характерным, хотя на первый взгляд и незначительным явлениям жизни и всей направленностью своего творчества протестовать против мещанской пошлости, против всего, что унижает человека,— таковы эстетические принципы Куприна, сближающие его с Чеховым. Но у Куприна своя, только ему присущая манера воссоздания жизни на основе этих идей и принципов.

Чехов явился выразителем целой эпохи в жизни русской интеллигенции. Он был очевидцем и бытописателем гибнущих или перерождающихся «лишних» людей. Многие из этих «лишних» людей с их конфликтом воли и сознания, с их моральным бессилием пополняли собой ряды «благополучного» мещанства, чье зоологическое существование писатель также беспощадно разоблачал. Из картин русской жизни, нарисованных Чеховым, слагалась и художественная история оскудевшего и уходящего с исторической сцены русского дворянства.

Куприн вступил в литературу в 90-е годы, когда все сильнее начинало ощущаться дыхание той освежающей бури, о которой мечтали многие чеховские герои; это

было время, когда общественные настроения все настойчивее требовали литературы оптимистической, пробуждающей активность стремления к преобразованию жизни.

Больше и сильнее сказать о деградации буржуазно-дворянского общества, чем это сделали Толстой и Чехов, не могли реалисты следующего поколения. Их творчество продолжало развиваться в русле критического реализма. Вместе с тем последние представители критического реализма восприняли от своих великих предшественников и с особенной остротой ощутили настоятельную потребность описывать не только распад буржуазно-дворянской интеллигенции, но и зарождение нового, здорового, «просветы» в будущее. Куприну это стремление присуще в значительной степени.

В своем раннем творчестве Куприн ищет сближения с народом, стремится туда, где проявляется активность и сила человека, туда, где эта активность и сила пытаются разорвать сковывающие их цепи. Это не политически осознанное стремление, но это выход на свежий воздух, навстречу созидающим силам жизни.

Маленький человек, подавленный непосильным фабрично-заводским трудом, начинает интересовать писателя. Это многозначительный факт, ибо после 70-х годов внимание русской литературы было в основном обращено к трагедии, переживаемой буржуазно-дворянской интеллигенцией, и к крестьянству, а также к взаимоотношениям этой интеллигенции с крестьянством. В 90-е годы, с приходом на смену дворянству промышленной буржуазии, с ростом рабочего класса и обострением отношений между промышленником и рабочим, перед литературой открывалась новая необъятная арена для изучения и воссоздания общественных отношений, определяющих весь ход исторического процесса.

В те годы Куприн был одним из немногих русских писателей, обративших взор к жизни рабочих. И, пожалуй, он был единственным из писателей, который подошел к фабрично-заводской теме не со стороны. Так, впечатления от рельсопрокатного завода в селе Дружковке Екатеринославской губернии, где Куприн работал несколько месяцев в качестве заведующего учетом кузницы и столярной мастерской, дали ему обширный материал для очерка «Рельсопрокатный завод», а затем и для повести «Молох». Очерки «Рельсопрокатный завод» и

«Юзовский завод» Куприн писал одновременно с повестью,— они появились незадолго до «Молоха» [1].

После «Молоха» Куприн вновь вернулся к «индустриальной» теме, написав в 1899 году очерки «В главной шахте» и «В огне». Эти два очерка явились результатом переработки очерка «Юзовский завод», а очерк «В огне» включает в себя также фрагменты из «Рельсопрокатного завода».

Каторжная работа металлургов, шахтеров потрясла Куприна. С горячим сочувствием пишет он о рабочих, с нескрываемым возмущением —о жестокой эксплуатации, которой они подвергаются, об иностранных «акционерных компаниях, полонивших и продолжающих полонять Донецкий бассейн»[2].

В те годы, когда создавались эти очерки и повесть «Молох», с многочисленными рассказами о порабощенных и угнетенных выступил наиболее близкий к Горькому писатель — А. С. Серафимович. Жизнь и борьба трудящихся питали творчество Серафимовича, и к этой теме всей своей жизни Серафимович пришел значительно лучше вооруженный в идейном отношении, чем Куприн. Но даже и у Серафимовича труд далеко не сразу выступил как организующая сила, далеко не сразу положительным героем его произведений стал передовой рабочий, осознавший свою историческую роль. На первых порах в подходе к изображению рабочего у Серафимовича было много общего с Куприным, который рисовал пролетария, согбенного трудом, а не пролетария, готовящегося стряхнуть с себя вековой гнет.

О тяжелой доле рабочего при капитализме Куприн рассказал в очерке «Юзовский завод». И чем дальше, тем больше растет в писателе возмущение против жестокой эксплуатации трудящихся. В очерке «В недрах земли» он пишет: «Молча, сосредоточенно, со стиснутыми зубами вбивал он (шахтер Грек.— *А. В.*) кайло в крупный, звенящий уголь. Временами он как будто забывался. Все

[1] Очерк «Рельсопрокатный завод» был опубликован в газете «Киевлянин» 30 мая 1896 года (№ 147), очерк «Юзовский завод» в той же газете 25 и 26 сентября 1896 года (№ 265, 266), «Молох» появился в № 12 «Русского богатства» за 1896 год (декабрь).

[2] Отсылаем читателя к работе Ф. И. Кулешова «Куприн-очеркист», в которой дается анализ содержания и творческой истории производственных очерков А. И. Куприна («Ученые записки Белорусского государственного университета имени В. И. Ленина», вып. 18-й. Минск, 1954).

исчезало из его глаз: и низкая лава, и тусклый блеск угольных изломов... Мозг точно засыпал мгновениями... Отбивая над своей головой пласт за пластом, Грек почти бессознательно передвигался на спине все выше и выше...» А вот описание нечеловеческого труда шахтера у Серафимовича: «Шагах в трех от меня рабочий врубался в каменноугольную массу, отделяя ее от пола. Он лежал на левом боку и частью на спине и, держась обеими руками за длинную рукоять особенно удлиненного топора, с усилием взмахивал им над самым полом, болезненно содрогаясь всем телом от крайне неловкого положения и усилий попадать в одно и то же место; голова тянулась за ударами, и ноги судорожно подергивались, шурша по мокрому полу мелким углем. И каждый раз, как кайло глубоко и с силой врубалось снизу в узкую расщелину, отделяя угольный пласт от каменного пола, брызги осколков с шумом вырывались оттуда, с ног до головы обдавая забойщика»[1].

И Куприн и Серафимович с болью пишут о последствиях непосильного труда, о том, как шахтеры, на короткое время вырываясь из ада шахты, пытаются забыться в пьяном чаду, об ожесточении и грубости, порожденных беспросветной жизнью. Оба пишут о трагической судьбе малолетних, втянутых в колесо жесточайшей эксплуатации («В недрах земли» Куприна и «Маленький шахтер» Серафимовича). Оба писателя стремятся вместе с тем выявить все доброе, сильное, талантливое в характере русского трудового человека — все то, что уродуется, искажается эксплуататорским строем. Так, в очерке Куприна «В недрах земли» нарисован мальчуган Васька Ломакин, спасающий жизнь шахтера Ваньки Грека. Юный шахтер и спасенный им рабочий на всю жизнь связаны «крепкими и нежными узами».

Известное сходство очерков двух художников, вообще-то столь не похожих друг на друга по творческой манере и эстетическим принципам, их единодушный протест против подневольного труда весьма характерны для эпохи подъема освободительного движения. Но в произведениях Серафимовича все сильнее звучали революционные мотивы, все отчетливее выступала идея двух антагонистических лагерей и неизбежности решительной схватки между ними (рассказ «Капля»).

[1] А. С. Серафимович. Собр. соч., т. 1. Гослитиздат, 1959, с. 159.

Другим путем шел Куприн. Оставаясь в рамках критического реализма, он в поисках правды обращался к людям, которые, с негодованием отвергая мерзости буржуазного общества, чувствовали себя несчастными и лишними в жизни или оказывались выброшенными за пределы общества. Немудрено, что герои Куприна были обречены на горчайшую неудачу и гибель: их протест был стихийным и пассивным, оторванным от движения широких масс.

* * *

Художник многообразного жизненного опыта, Куприн особенно глубоко изучил армейскую среду, в которой провел четырнадцать лет. Теме царской армии писатель посвятил много творческого труда; именно с разработкой этой темы в значительной степени связаны индивидуальная окраска его таланта, то новое, что внесено им в русскую литературу.

Изображая военную среду, он открывал перед читателем мало исследованную литературой область русской жизни. Российское мещанство подвергли суровой критике великие современники Куприна — Чехов и Горький. Но Куприным впервые с таким художественным мастерством и так детально показана офицерская, по своей сущности также мещанская, среда.

В этом мирке особенности бытия российского мещанства выступали в концентрированном виде. Ни в каких других слоях мещанской Руси не было, пожалуй, столь кричащего противоречия между духовной нищетой и надутым кастовым высокомерием людей, мнящих себя «солью земли». И, что очень важно, вряд ли где-нибудь существовала такая пропасть между интеллигентами и людьми из народа. И нужно было очень хорошо знать все закоулки армейской жизни, побывать во всех кругах ада царской казармы, чтобы создать широкое и достоверное изображение царской армии.

Уже в «Дознании» (1894), первом истинно реалистическом произведении Куприна, очень характерном для его художественной манеры, как бы предваряющем дальнейшее развитие его поэтической индивидуальности, мы знакомимся с излюбленным героем Куприна. Образ этого героя — одинокого правдоискателя, человека, оглянувшегося «окрест себя» и содрогнувшегося перед злом жизни, как правило, находится на скрещении всех сюжетных

линии, он средоточие всех идей, с него начинается экспозиция, его переживаниями, иногда его гибелью заканчивается повествование.

Молодой офицер Козловский, производящий дознание о краже рядовым Мухаметом Байгузиным у солдата Венедикта Есипаки пары голенищ и тридцати семи копеек, недавно поступил в полк. Он человек, мало подходящий для порученной ему роли следователя. Его нравственное чувство вступает в противоречие с предписанным ему казенным «мышлением», и на этой почве возникает сложная гамма переживаний, колебаний и мучений совести.

Допрашивая Байгузина, подпоручик Козловский все более убеждается в том, что несправедливо наказывать солдата за проступок, значение которого тот не способен понять. Однако Козловскому приказали произвести дознание и выявить виновника кражи. Ему удается вырвать признание у забитого, измученного казармой тщедушного татарина,— это произошло после того, как подпоручик обратился к сыновним чувствам «преступника». Но тут же Козловский, у которого тоже где-то далеко живет старушка мать, ощущает возникновение внутренней «тонкой и нежной связи» с молчаливым татарином.

Именно в смутном осознании Козловским этой внутренней общности заключается идейный пафос рассказа. Куприн ставит вопрос о духовных связях народа и интеллигенции, о позиции, которую интеллигент обязан занять, когда на него возлагают роль подручного угнетателей.

Едва добившись признания от Байгузина, Козловский уже сожалеет об этом. Он чувствует личную ответственность за то, что произойдет с татарином. Он тщетно пытается добиться смягчения наказания. Предстоящая жестокая и унизительная порка солдата не дает ему покоя. Когда в приговоре упоминают его фамилию, Козловскому кажется, что все с осуждением смотрят на него. А после порки его глаза встречаются с глазами Байгузина, и он вновь чувствует какую-то странную душевную связь, возникшую между ним и солдатом.

В завершающих строках раскрывается противоречие между нравственными запросами передового интеллигента и его ослабленной волей, неспособностью к действию, противоречие, которое приводит к идейному тупику. Интеллигент Куприна способен лишь к минутной и яростной вспышке энергии, а затем — духовная прострация, обычная после резкого нервного подъема.

Душевное смятение Козловского, нарастающая в нем ненависть к военной среде вырываются наружу как реакция на заявление одного из офицеров, утверждавшего, что татарина плохо высекли, ибо розги надо предварительно выпаривать в уксусе.

«У Козловского вдруг что-то зашумело в голове, а перед глазами поплыл красный туман. Он заступил дорогу рыжему офицеру и с дрожью в голосе, чувствуя себя в эту минуту смешным и еще более раздражаясь от такого сознания, закричал визгливо:

— Вы уже сказали раз эту гадость и... и... не трудитесь повторять... Все, что вы говорите, бесчеловечно и гнусно!..»

Казалось бы, этот взрыв негодования приведет к каким-то очень широким выводам и практическим действиям. Но все разрешается истерикой, которой сам Козловский жестоко, до боли стыдится.

В рассказе выступает ряд персонажей, типичных для царской казармы. Очень живописен образ фельдфебеля Тараса Гавриловича Остапчука. Он выходец из мещанской среды, которая поставляла усердных слуг военщине и полиции. В образе Остапчука воплощены черты унтерофицеров, являющихся своего рода «средостением» между «господами офицерами» и «нижними чинами».

Мышление фельдфебеля, его манера разговаривать, держать себя, его лексикон ярко характеризуют тип опытного служаки, хитроватого и ограниченного. В каждом его слове, в каждом поступке отражается немудреная психология надсмотрщика, грозного с подчиненными и выслуживающегося перед начальством.

Фельдфебель любит после вечерней переклички, сидя перед палаткой, попить чайку с молоком и горячей булкой. Он «беседует» с вольноопределяющимися о политике и несогласных с его мнением назначает на внеочередное дежурство.

Характер и «культура» Остапчука проявляются в каждом его слове. Например, по поводу кражи голенищ Байгузиным он говорит Козловскому: «Точно так, в прошлом году в бегах был три недели. Я полагаю, что эти татаре — самая несообразная нация. Потому, что они на луну молятся и ничего по-нашему не понимают. Я полагаю, ваш бродь, что их больше, татар то есть, ни в одном государстве не водится...»

Остапчук, как это свойственно людям невежествен-

ным, любит поговорить о «высоких материях» с человеком образованным. Но «отвлеченный» разговор с офицером — это вольность, которую фельдфебель может себе позволить лишь с молодым офицером, в котором он сразу же разглядел интеллигента, еще не научившегося приказывать и презирать «нижних чинов».

В образе Остапчука писатель дает свой первый набросок очень характерного для царской армии типа. На фельдфебеля ротный командир перелагает все хозяйственные заботы. Фельдфебель — «гроза» солдат и фактически хозяин подразделения. По отношению к офицерам он слуга. По отношению к солдатам он хозяин, и здесь выявляются воспитанные режимом и палочной дисциплиной черты психологии надсмотрщика. В этом своем качестве Остапчук резко противостоит человечному и размышляющему Козловскому.

Ряд последующих произведений Куприна на военную тему продолжает идейную линию рассказа «Дознание».

В небольшой повести «Прапорщик армейский» (1897) нет непосредственных картин армейского быта. Повесть написана в форме дневника прапорщика Лапшина и писем аристократки Кэт к ее подруге Лидии. Эта форма служит писателю средством проникновения во внутренний мир героев. Жизнь, воссозданная в повести, дается преимущественно сквозь восприятие прапорщика Лапшина. Действие происходит в непривычной для скромного армейского офицера обстановке богатой усадьбы, куда он попадает благодаря существовавшей в царской армии практике осенних работ солдат в богатых поместьях.

Хозяин поместья Обольянинов отнюдь не похож на бунинского разоряющегося дворянина. Это один из тех помещиков, которые почувствовали необходимость участия в промышленном развитии России, поняли, что в противном случае их ждет гибель. Он прежде всего сахарозаводчик, а потом уже помещик. В свои поместья он наезжает изредка, а больше живет в Петербурге и за границей. Семья Обольянинова с ее кастовыми предрассудками, аристократическими условностями, холодной рассудительностью принадлежит к верхушке общества. Между ней и бедными армейскими офицерами не меньшая социальная пропасть, чем та, которая отделяет офицеров от солдат.

Куприн великолепно подметил духовное омертвление, поразившее верхние слои общества. Каждый из членов

семьи Обольянинова преисполнен ложного понимания своей значимости, играет какую-то раз и навсегда заученную роль.

Прапорщик Лапшин далек от того, чтобы подвергать критике людей, стоящих неизмеримо выше его на социальной лестнице. Более того, он исполнен робости перед «великолепием» аристократической жизни.

Даже капитан Василий Акинфиевич, которого Лапшин обвиняет в преувеличенной ненависти ко всему «благородному», на деле не свободен от наивного преклонения перед богатством, от робости перед людьми, живущими «необыкновенной», «красивой» жизнью. Среди холодных, эгоистичных, хотя внешне и очень любезных обитателей усадьбы капитан ощущает себя несчастнейшим человеком на свете; он всем нутром своим чувствует, что к нему снизошли, что за внешней изысканной вежливостью хозяина скрывается пренебрежение к плебею, которого и за человека едва считают. И все же плебейская гордость оказывается в нем слабее привычного пиетета к «знатным». Простодушный ротный командир, попавший в «высокое» общество, конфузится, путается в словах, не знает, куда девать руки и ноги. Потом в разговорах с Лапшиным он будет яростно бранить аристократов, но этими филиппиками он как бы пытается заглушить горечь своего поражения.

Фальши и лицемерию «высшего» света писатель противопоставляет искренность и здоровое нравственное чувство простого человека Лапшина, не утратившего душевной чистоты именно потому, что он близок к народу. В нем еще сильны романтические порывы юности, жизнь еще не предстала перед ним со всеми своими противоречиями. Несчастная любовь к дочери Обольянинова Кэт — первый тяжелый удар по его романтическим иллюзиям, первый суровый социальный урок для молодого мечтателя.

Неразделенной любви Лапшина посвящена значительная часть повести. В этой любовной истории намечаются мотивы, вдохновившие писателя на создание ряда прекрасных произведений о неразделенном чувстве и нашедшие свое наиболее художественное выражение в рассказе «Гранатовый браслет».

Отношения молодого романтика с дочерью помещика изображаются Куприным в двух ракурсах. В дневнике Лапшина — это любовь возвышенная и чистая; искренне

полюбивший офицер всячески идеализирует предмет своего обожания. Но прекрасными, подлинно человеческими выглядят взаимоотношения Кэт и Лапшина лишь в восприятии романтика Лапшина. Такой хотел бы видеть любовь и сам писатель. В глубокой и чистой любви, как он верит, заключается возможность духовного обновления, очищения человека. Но там, где царят социальная иерархия и аристократические предрассудки, подлинной любви не может быть. То, что Лапшин склонен приписать непосредственности чувств, девической чистоте, душевной тонкости Кэт,— все это лишь игра юной аристократки, не успевшей еще пожить, но несущей груз наследственной усталости, благоприобретенного пресыщения.

Записи в дневнике Лапшина и письма Кэт к подруге следуют в строгом чередовании, раскрывая чувства людей, принадлежащих разным мирам. Встреча на озере, которую Лапшин считает счастливой случайностью, на деле подстроена Кэт. Подготовку этой встречи Кэт в письме к подруге называет «облавой». А предпринята эта «облава» потому, что девицу привлекает в Лапшине мужественность, искренность. Однако она ищет не обновления у источника любви, а лишь минутного возбуждения, каких-то новых волнений для своего пресыщенного сердца. В скромном армейском офицере она видит существо низшего порядка, ведь он человек не ее круга.

Куприн хотел бы найти залог духовного обновления человечества в прекрасном, утвердить исконное стремление к правде и красоте. Но прекрасная мечта молодого прапорщика, как и некоторых других купринских героев, оказывается разрушенной.

Было бы, однако, неправильным видеть идейно-художественный смысл этого талантливого рассказа лишь в изображении гибнущих иллюзий. В рассказе есть положительное начало, оно заключается в утверждении подлинно человеческих качеств, которые, как бы трагически ни складывалась судьба их носителей, все-таки являются самым главным и ценным на земле. Подлинная красота — это красота душевная, говорит писатель.

Внешне Лапшина и особенно капитана Василия Акинфиевича от Обольяниновых отличает неуклюжая застенчивость, отсутствие «лоска», неумение держать себя в «обществе». Капитан — малообразованный человек, вся жизнь которого ушла на «изучение тоненькой книжки устава и на мелочные заботы об антабках и трынчиках».

Характеризуя его, поручик Лапшин говорит о бедности его мысли, об узости его кругозора. В общем, это тип честного служаки, интересы которого не выходят за пределы полковой жизни. Но даже и Василий Акинфиевич куда более человечен и благороден, чем представители семьи Обольяниновых. Его духовное превосходство над Обольяниновыми порождено, по мысли писателя, связями с народом, заинтересованностью в его судьбе.

Здесь мы подошли к очень важной особенности рассказа «Прапорщик армейский». Прославление душевной красоты отнюдь не носит в нем абстрактного характера. Оно неотделимо от важнейшей и, можно сказать, постоянной купринской темы — темы духовных связей интеллигенции с народом. Отношение интеллигента к народной массе — это для Куприна пробный камень, которым проверяются достоинства интеллигента, и в частности достоинства офицера.

Василий Акинфиевич не свободен от пороков офицерской касты. Иногда он даже позволяет себе расправляться с солдатами «собственной ручкой». Но наказывает он лишь действительно провинившихся. Солдаты его любят, ибо он добр, заботлив и не только не трогает солдатского «приварка», но и добавляет свои деньги на питание солдат.

Лучшим средством поднятия боеспособности армии Куприн считал установление взаимопонимания и доверия между офицерами и солдатами. Прапорщик Лапшин записывает в своем дневнике, что во время полевых работ между офицерами и солдатами как бы ослабевает «иерархическая разница», «и тут-то поневоле знакомишься с русским солдатом, с его меткими взглядами на всевозможные явления, даже на такие сложные, как корпусной маневр — с его практичностью, с его умением всюду и ко всему приспособляться, с его хлестким образным словом, приправленным крупной солью». Рассказ говорит о том, что русского человека даже в каторжных условиях царской казармы не покидает природный юмор, умение метко характеризовать явления жизни, а в других случаях пытливо, почти «философски» оценивать их.

Эта мысль еще отчетливей выражена в рассказе «Ночная смена» (1899). Здесь перед читателем проходит вереница точно и живописно очерченных деревенских типов, «отшлифованных» царской казармой.

Композиционно рассказ состоит как бы из двух основ-

ных частей. Первая часть — это картина казармы: солдаты после тяжелого дня на короткое время предоставлены самим себе. Вторая часть: казарма уснула, и главный герой, Лука Меркулов, остается наедине со своими тяжелыми думами. Первая половина рассказа распадается на отдельные сценки, зарисовки. Чтобы придать им известную последовательность, объединить их в целостную картину, писатель прибегает к довольно простому приему, который как бы диктуется самой завязкой рассказа: Лука Меркулов — дневальный, он только что «заступил на смену», и картины чередуются по мере его неторопливого хождения вдоль солдатских нар. Таким образом, жизнь казармы рассматривается с двух точек зрения — автора и персонажа. Все то, что описывает зоркий художник, все характерные детали, воссозданные им, показаны также и через восприятие человека, являющегося неотъемлемой «частицей» изображаемой среды.

В различных типах солдат Куприн умеет уловить национальные, социальные и индивидуальные черты. Даже в очень тяжелые для русского народа времена в его среде формировался тип своеобразного оптимиста, балагура, весельчака-рассказчика, в характере которого ярко выражались национальные особенности: твердость духа, юмор, вера простого человека в силы народа и ощущение прочной связи с ним.

Подобный характер, намеченный в рассказе «Ночлег» и в повести «Прапорщик армейский», наиболее полное развитие получил в рассказе «Ночная смена».

Солдат Замошников в «Прапорщике армейском», как и ефрейтор Нога в «Ночлеге»,— веселый запевала и затейник, любимец всей роты. Он мастер на все руки, но во время полевых работ ничего не делает. А солдаты, трудовые люди, вообще презирающие бездельников, охотно ему прощают отлынивание от работы. Все дело в том, что Замошников веселым словом и песней поддерживает дух солдат в походе и на работах. «Просто жизнь в нем кипит неудержимым ключом и не дает ему ни минуты посидеть спокойно на месте».

В «Ночной смене» также фигурирует солдат по фамилии Замошников — очень созвучный образу персонажа из «Прапорщика армейского».

Замошников из «Ночной смены» старше Замошникова из «Прапорщика армейского». Он принадлежит к числу тех служивых, которых в царской казарме называли

«дядьками». Он, как и молодой Замошников, общий любимец, запевала и добровольный увеселитель. Однако он существенно отличается от своего предшественника. Вернувшись к образу «веселого» солдата, Куприн рисует характер более положительный, степенный. Надо полагать, этот старый солдат не только увеселитель, но и работящий человек, а у себя в деревне хотя и не из богатых, но хозяйственных мужичков.

В Замошникове сочетается наивная невежественность с природным умом и талантом. Характер этого одаренного крестьянина проявляется, так сказать, в «самораскрытии», в ходе «представления», которое Замошников дает солдатам.

У Замошникова не только врожденный дар актера и рассказчика, он, кроме того, великолепно чувствует своего слушателя и зрителя, знает, что́ им нужно. Конечно, его рассказы и «представления» наивны по форме, но они обнаруживают огромную наблюдательность и способность к сатирическому заострению. Они также свидетельствуют о том, что Замошников понимает, как важна для солдат вера в то, что они сильны, сметливы, что они полноправные люди и, вероятно, ничуть не хуже презирающего их начальства.

Замошников сатирически представляет в лицах и фельдфебеля Тараса Гавриловича, и полкового командира, и толстого генерала с одышкой, и штабс-капитана Глазунова, и кривоногого и косого солдата Твердохлебова, и полкового врача. Он мгновенно входит в образ любого героя своего «представления». Он талантливо пародирует полковой смотр, изображая самого собя в роли «генерала Замошникова», выезжающего на белом коне и приказывающего «выдать каждому солдатику по манерке водки, да по фунту табаку, да деньгами полтинник».

Генерал Скобелев в рассказе Замошникова посылает турецкому султану горсточку стручкового перца и пишет ему: «У меня... солдатов куда против твоего меньше, всего-навсего одна малая горстка, а ну-кося, попробуй-ка, раскуси...» В том же «письме» говорится: «А я вот своим солдатушкам три дня лопать ничего не дам, и они тебя, распротакого-то сына, со всем твоим войском живьем сожрут и назад не вернут...» Так ура-патриотические рассказы о подвигах русского генерала в устах Замошникова звучат как прославление русского солда-

та, вынесшего на своих плечах все трудности русско-турецкой кампании.

Замошников — это крестьянин, как и другие солдаты, изображенные Куприным. Это тип, в котором подчеркнуты более индивидуальные и вместе с тем народные качества, нежели классовые особенности. Но отношение «дядьки» к солдатам дает основания предполагать, что он принадлежит к трудовым слоям деревни.

В других же образах солдат писателем в основном выделена социальная сущность. Весьма характерны в этом отношении типы двух солдат-обжор.

В своей прогулке по казарме Лука Меркулов останавливается перед солдатами Панчуком и Ковалем. Если бы Куприн и не поведал, что Панчук и Коваль «из зажиточных семейств», мы догадались бы об этом по их облику, манерам, отношению к товарищам. Тяжеловесные, молчаливые парни, они сосредоточенно поедают толстенные двойные куски хлеба с салом. Они громко чавкают, хрустят сырым луком, на их массивных скулах тяжело ходят связки челюстных мускулов. Когда Меркулов несмело и заискивающе говорит: «Хлеб да соль, ребята», Коваль отвечает: «Ем, да свой, а ты рядом постой».

Куприна интересуют не сами по себе живописные детали казарменного быта, а их социальная подоплека, тот факт, что в солдатской среде хотя и в меньшей мере, но все же дает себя знать тот процесс социального расслоения, который происходит в деревне.

Рисуя разнообразные типы крестьян в серых шинелях, Куприн главное внимание уделяет солдату, представляющему основные, бедняцкие слои деревни, тому солдату, которого в казарме ожидала самая горькая участь. В «Ночной смене» малоимущие слои деревни представлены главным героем — Лукой Меркуловым. Если в «Поединке» в образе рядового Хлебникова писатель впоследствии покажет самую крайнюю степень подавления человеческой личности, то в образе Меркулова наиболее типически и обобщенно запечатлено положение основной солдатской массы.

Мечты и раздумья Луки Меркулова передают душевное состояние крестьянина, оторванного от родной земли, от нехитрого уклада деревенской жизни. Усталому дневальному грезится родная деревня. Вот узкая речонка, вот покрытые желто-зеленым пухом ветлы, колокольня старой деревянной церквушки, чучело на огороде в

старом отцовском картузе. Но одно видение особенно настойчиво тревожит уснувшего Луку: земля, черная, источающая свежий аромат. И Лука пашет эту землю... Сладкая истома охватывает Меркулова. Но и подобная радость «возвращения» к любимому труду невозможна для солдата. Ведь он заснул на посту; в его подсознании вновь возникает тревога, ушедшая было во сне. Еще благоухает талая земля, розовеет вода в полях, еще змеится в зеленой траве речка и тащится за старым мерином соха. Но как-то неровно начинает идти мерин, его шатает из стороны в сторону, все беспокойнее сон солдата. Он пытается лучше усесться на лошади, хочет перебросить ногу, чтобы ехать не боком, а как следует, но нога тяжелая, словно к ней привязана пудовая гиря. А лошадь шатается все сильнее... Меркулов падает, ударяется лицом о землю — и просыпается от удара по лицу. Перед ним стоит грозный фельдфебель Тарас Гаврилович...

Во время дневальства различные чувства овладевают Меркуловым, чувства, которые он не сумел бы объяснить: горечь, тоска и злоба, протест против тех, кто испортил ему жизнь. Кто они — Лука не знает. И он кому-то грозит в пространство крепко сжатым кулаком: «У-у, дьяволы!.. Погодите ужо-тко!» Этот неосознанный протест — самое большое, на что способен Меркулов.

В своих произведениях о царской казарме Куприн значительное место отводит изображению «иноверцев» — татар, башкир и представителей других национальных меньшинств. За образом татарина Байгузина («Дознание») следует образ татарина Шангирея Камафутдинова в рассказе «Ночная смена». Ефрейтор Нога, лежа на своем «великолепном» из цветных квадратиков и треугольников одеяле, репетирует с татарином «словесность». Трудно себе представить бóльшую степень унижения человеческого достоинства, чем этот «урок». Солдат, плохо знающий русский язык, не в состоянии усвоить названия частей винтовки, и Нога осыпает его ругательствами. Татарин настолько подавлен тупой муштрой, что окончательно теряет представление о предмете «урока». Нетрудно предвидеть, что «урок» окончится зуботычинами и внеочередными нарядами.

Куприн стремился показать, до какого ужасающего состояния доводили бессмысленная муштровка, палочная дисциплина и без того забитую, невежественную солдат-

скую массу. Лишь в годы подъема освободительного движения, накануне первой русской революции, в царскую армию начали проникать революционные веяния. Но Куприн военную жизнь непосредственно наблюдал в начале 90-х годов. А в эту пору в армии еще не зажглись искры революционной борьбы.

* * *

Известность принесла Куприну повесть «Молох», опубликованная в декабре 1896 года в журнале «Русское богатство».

«Молох» — значительное явление в русской литературе 90-х годов. Повесть свидетельствовала о социальной чуткости писателя, о его тяготении к важнейшим проблемам современных общественных отношений.

До «Молоха» вышло в свет немало произведений, посвященных бурному процессу капиталистического накопления в России в 90-е годы. Но большинство из них тенденциозны в наихудшем смысле этого слова. Их основная цель заключалась в восхвалении промышленной буржуазии, якобы несущей России свет культуры и способствующей улучшению жизненных условий народа. В этих произведениях вовсе обходился или всячески затушевывался вопрос о гнете и жестокой эксплуатации, которыми сопровождался рост капитализма в России. Таковы были произведения писателей-натуралистов типа Потапенко, Боборыкина.

В народнической же литературе, вопреки очевидности, продолжала утверждаться утопическая мысль о том, что Россия минует путь капиталистического развития. Поэтому стремительное шествие русского капитализма рассматривалось народниками как случайное и временное отклонение от «особого» развития общественных отношений в России. Естественно, что в народнической литературе важнейшая тема взаимоотношений капитала и труда представала в искаженном виде.

«Молох» был напечатан в народническом журнале. Однако это вовсе не значит, что купринская повесть была близка историко-социальным концепциям журнала. Настоящей близости с народниками у Куприна не было и раньше, тем более не могло ее быть в середине 90-х годов, когда все ясней становился крах народнических иллюзий. Народническая теория «особого» пути России

была чужда Куприну. И все же некоторые элементы народнического восприятия исторической действительности ощутимы в повести. Губительная власть капитала рассматривается в ней не как порождение закономерного и неизбежного этапа в развитии общественных отношений, а скорее как стихийное бедствие.

Несмотря на то что Куприн не мог подняться до тех идейных высот, с которых ему открылась бы перспектива борьбы двух лагерей, «Молох» все же был значительным вкладом в демократическую литературу. Разоблачительная сила «Молоха» прежде всего в изображении антагонизма труда и капитала.

Куприн не был первым писателем, уподобившим капитализм жестокому идолу, жадному чудовищу, пожиравшему человеческие жизни. Таким чудовищем предстает капитал в произведениях Э. Золя, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Глеба Успенского.

Но Куприн, создавая повесть «Молох», шел не от литературы, а от действительности. Образ современного Молоха, требующего человеческих жертвоприношений, складывался в его творчестве постепенно, под влиянием всего того, что молодой художник видел на рельсопрокатном заводе, на Юзовском заводе, в кузнечном цехе одного из металлургических заводов Донбасса, где он одно время работал. Как мы знаем, свои «индустриальные» впечатления Куприн оформил в очерках, опубликованных в газете «Киевлянин» [1]. Но жанр очерка не давал художнику возможности с той глубиной, к которой он стремился, разработать волновавшую его тему. Тогда он берется за более широкое полотно. И именно потому, что «Молох» основан на пережитом, выстраданном, в повести так зримо встают рабочие поселки, мрачная панорама гигантского завода, так искренне и непосредственно передана душевная боль честного человека, соприкоснувшегося с несправедливостью.

Центральный образ — инженера Андрея Ильича Боброва — в известной мере автобиографичен, однако в значительно большей степени автор типизирует черты прогрессивной интеллигенции 90-х годов.

---

[1] О прямой преемственности очерков и «Молоха» свидетельствует тот факт, что Куприн включил в повесть ряд фрагментов из очерков. В пятую главу, например, вошло описание заводского пейзажа из очерка «Юзовский завод».

Куприну, в котором большая жизненная энергия странным образом сочеталась с некоторыми дефектами воли, приходилось и в самом себе искоренять созерцательность, пессимизм. Эти настроения уныния и разочарования, эту неспособность рефлектирующего интеллигента к действию, к борьбе Куприн считал великим злом жизни, хотя ему самому было неясно, за что и как должен бороться русский передовой интеллигент. Куприн раскрывает черты роковой бездеятельности в человеке объективно честном и благородном. Писатель дает следующую характеристику своему герою: «По складу его ума, по его привычкам и вкусам ему лучше всего было посвятить себя кабинетным занятиям, профессорской деятельности или сельскому хозяйству. Его нежная, почти женственная натура жестоко страдала от грубых прикосновений действительности... Он сам себя сравнивал в этом отношении с человеком, с которого заживо содрали кожу».

Как видим, образ Боброва имеет преемственную связь с героями ряда ранних рассказов Куприна. Передовые интеллигенты в произведениях писателя — люди талантливые, умные. Но это люди неизлечимо больные пассивностью духа, надломленные собственными бедствиями и бедствиями народными. Они становятся как бы «резервуаром» общественных страданий, но активно вмешаться в жизнь, чтобы избавить людей от этих страданий, они не в состоянии.

Такова натура и Боброва. Писатель рисует его внешний портрет, типичный для русского среднего интеллигента. «Наружность у Боброва была скромная, неяркая... Он был невысок ростом и довольно худ, но в нем чувствовалась нервная, порывистая сила. Большой белый прекрасный лоб прежде всего обращал на себя внимание на его лице. Расширенные и притом неодинаковой величины зрачки были так велики, что глаза вместо серых казались черными. Густые, неровные брови сходились у переносья и придавали этим глазам строгое, пристальное и точно аскетическое выражение. Губы у Андрея Ильича были нервные, тонкие, но не злые и немного несимметричные... усы и борода маленькие, жидкие, белесоватые, совсем мальчишеские. Прелесть его в сущности некрасивого лица заключалась только в улыбке. Когда Бобров смеялся, глаза его становились нежными и веселыми, и все лицо делалось привлекательным».

Такая портретная характеристика вполне соответствует психологии купринского героя — человека тонкой душевной организации, благородного и доброго, но вспыльчивого, склонного к раздумьям и самоанализу. Бобров предстает как герой, которому «грубая действительность» уготовила тяжкую судьбу, и это ставит его в положение исключительное, привлекает к нему симпатии читателя.

Ни Бобров, ни Ромашов («Поединок») не являются борцами, и сам Куприн не возлагает на них каких-либо надежд, не ждет от них обновления жизни. Но писатель все же видел в наиболее честных и тонко чувствующих интеллигентах разоблачителей позора тогдашнего режима.

Сюжет «Молоха» начинает интенсивно развиваться после приезда крупного промышленника, богача Квашнина. С этого момента события в повести обретают драматический характер, происходит столкновение интересов действующих лиц и завершающий события стихийный взрыв народного негодования.

Еще до приезда Квашнина начинает выявляться основной идейный мотив повести — протест против жесточайшей эксплуатации рабочих, против нечеловечески тяжелого труда, губящего людей. Правдивая картина этой эксплуатации передается через восприятие Боброва: «Особенно раздражали его сегодня, когда он обходил рельсопрокатный цех, бледные, выпачканные углем и высушенные огнем лица рабочих. Глядя на их упорный труд в то время, когда их тела обжигал жар раскаленных железных масс, а из широких дверей дул пронзительный осенний ветер, он сам как будто бы испытывал часть их физических страданий. Ему тогда становилось стыдно и за свой выхоленный вид, и за свое тонкое белье, и за три тысячи своего годового жалованья...»

Чувство невысказанного жгучего стыда за себя, а также за людей, жалких и замордованных, характернейшая черта Боброва — застенчивой, скромной и впечатлительной натуры, влюбленной в правду и красоту. Это чувство стыда возникает из осознания собственного бессилия перед пошлостью и цинизмом, уродующими, искажающими доброе и прекрасное.

Бобров смотрит на рабочего как на страдающего «меньшого брата». Наблюдая «серую огромную массу» во время заводского молебна, молодой инженер думает: «И на кого, как не на одну только богородицу, надеяться этим большим детям, с мужественными и простыми

сердцами, этим смиренным воинам, ежедневно выходящим из своих промозглых, настуженных землянок на привычный подвиг терпения и отваги?» Рабочие знают лишь примитивные приемы борьбы с эксплуататорами — разрушают заводское оборудование. Если можно говорить о народнических элементах в мировоззрении Куприна, то они проявились именно во взгляде на рабочих как на серую, неодухотворенную массу.

Инженер Бобров — гуманист, правдоискатель, он не хочет мириться с насилием и лицемерной моралью, прикрывающей это насилие, с продажностью и фальшью в отношениях между людьми. Ему становится ясно, что в существующих условиях человеческая личность, талант вынуждены служить кучке пройдох и стяжателей. «Я считаю себя честным человеком и потому прямо себя спрашиваю: «Что ты делаешь? Кому ты приносишь пользу?» Он приходит к выводу, что благодаря его трудам «сотни французских лавочников-рантье и десяток ловких русских пройдох со временем положат в карманы миллионы».

Куприн прибегает к прямым публицистическим сентенциям — приему вообще нехарактерному для его творчества, чтобы раскрыть все то зло, которое несет с собой капитализм. В гневных высказываниях инженера Боброва мы все время чувствуем точку зрения самого автора.

Отношение Боброва к капитализму, естественно, вызывает в его душе стихийную неприязнь к буржуазному дельцу и авантюристу Квашнину. Эта неприязнь перерастает в ненависть: Квашнин силою денег отнял у него невесту. В приступе ревности Бобров разражается гневной филиппикой по адресу «грязного, жирного мешка, битком набитого золотом». Чистая, искренняя любовь Боброва приходит в столкновение с лживой моралью общества, в котором он живет. Деньги в конечном счете побеждают бескорыстную любовь: Нина Зиненко, по настоянию своей матери, порывает с Бобровым, предпочитая ему уродливого Квашнина.

Встречая на каждом шагу несправедливость и пошлость, Бобров оказывается совершенно неспособным к борьбе с ними. У него отсутствует воля, он слабый, надломленный человек, раздираемый противоречиями. Ему приходится вести внутреннюю борьбу со своим «двойником». Если Бобров выражает стремление к решительным

действиям, то голос «двойника» подсказывает другое. Вся натура Боброва отражена в его разговоре с самим собой после того, как он узнал об измене Нины.

«— Что же мне делать? Что же мне делать? — шептал опять Андрей Ильич, ломая руки.— Она такая нежная, такая чистая — моя Нина! Она была у меня одна во всем мире. И вдруг — о, какая гадость! — продать свою молодость, свое девственное тело!..

— Не ломайся, не ломайся: к чему эти пышные слова старых мелодрам,— иронически говорил *другой.*— Если ты так ненавидишь Квашнина, поди и убей его.

— И убью! — закричал Бобров, останавливаясь и бешено подымая кверху кулаки.— И убью! Пусть он не заражает больше честных людей своим мерзким дыханием. И убью!

Но *другой* заметил с ядовитой насмешкой:

— И не убьешь... И отлично знаешь это. У тебя нет на это ни решимости, ни силы... Завтра же опять будешь благоразумен и слаб...»

Это столкновение двух «голосов» чрезвычайно характерно для интеллигента с раздвоенным сознанием. Один голос выражает бессилие, склонность к бесплодным мечтам и раздумьям, другой — самокритические порывы, насмешливое, ироническое самобичевание... Уже сама эта внутренняя неурядица свидетельствует об отсутствии твердых принципов, устойчивого и ясного мировоззрения.

Раненный во время стихийного выступления рабочих, Бобров бежит, карабкается, перелезает через какой-то забор, ежеминутно падает, обдирая себе колени и руки, и оказывается на заводском дворе. Он бесцельно, в каком-то тупом отчаянии бродит по заводской территории.

Борьба Боброва с самим собой происходит в каком-то тумане, окружающее теряет для него очертания. В состоянии полузабытья он оказывается над кочегарной ямой. Внезапно им овладевает яростная, болезненно-мстительная вспышка энергии, порожденная ненавистью, испытанными унижениями. Он бросает уголь в топку котла, и вот уже белое бурное пламя гудит в топках. Еще немного — и огромный паровой котел взорвется, разрушив завод. Но писатель отказался от ранее намеченного им «эффектного» конца повести. Такой конец исказил бы идейное содержание образа интеллигента, оказавшегося, по сути дела, за бортом жизни.

Непривычная и тяжелая работа вскоре утомляет

Боброва. Вся его энергия истощилась в «питании Молоха», а внутренний критический голос с обычной насмешкой прокомментировал: «Ну что же, остается сделать одно еще движение! Но ты его не сделаешь... Ведь все это смешно, и завтра ты не посмеешь даже признаться, что ночью хотел взрывать паровые котлы».

Картиной стихийного восстания рабочих и болезненной вспышки Боброва повесть фактически заканчивается. Последние ее страницы — это своего рода эпилог, подведение неутешительных итогов. Отгремели события, доктор Гольдберг лечит раненых. А главный герой повести, больной, опустошенный, требует у Гольдберга морфия.

Бобров страдает от своего промежуточного положения, от незнания того, куда идти, с кем идти, от своей неспособности решить извечный для русской интеллигенции вопрос: что делать? Быть простым свидетелем совершающегося вокруг — для него непереносимо; противодействовать социальному злу он не в состоянии.

Но вот что важно в образе Боброва: его страдания связаны не с узко личными переживаниями, а с тем тяжелым впечатлением, которое производит на него «зрелище бедствий народных». Характерно, что к наивысшему напряжению своих духовных сил Бобров приходит именно благодаря знакомству с бедственным положением рабочих. Собственная же личная трагедия является последним толчком. Хотя рабочие и далеки от Боброва, хоть ему неведомы их чувства, помыслы и стремления, он все же связан с ними узами какого-то родства. Бобров — гуманист, и человеческое достоинство дорого ему.

Когда Бобров обращается мыслью к народу, то ему чудится, что народ могуч и вместе с тем трогательно, по-детски наивен. Такого же взгляда придерживается и собеседник Боброва Гольдберг. Оценивая простого русского человека, писатель говорит устами доктора Гольдберга: «Изумительный, я вам скажу, народ: младенцы и герои в одно и то же время... и потом какое наивное незлобие».

Верная в своей основе, эта характеристика ошибочна в той степени, в коей она считает неизменными долготерпение и незлобивость народа. Впрочем, Куприн понимал, что есть какой-то предел этому долготерпению. «Подождите, доиграются они!» — восклицает доктор Гольдберг, грозя кому-то кулаком. Кто это «они» — достаточно ясно, это «хозяева» жизни.

Гольдберг также не боец, но он вдумчиво относится к жизни и пытается осмыслить, обобщить свои впечатления. Этот кроткий человек обладает юношеской живостью характера и страстью к отвлеченным спорам. По своим нравственным взглядам он мало отличается от Боброва. Это и входило в замысел Куприна, ибо он хотел показать настроения определенной прослойки интеллигенции. «Оба были люди чуткие и боялись колючего стыда взаимных признаний»,— пишет о своих героях Куприн. Гольдберг лишь более «философски», с какой-то грустно-скептической улыбкой смотрит на действительность. Поэтому он менее Боброва подвержен вспышкам отчаяния, не так мрачно оценивает окружающее.

В спорах двух героев раскрываются существенные черты их мировоззрения.

Основная тема полемики между Бобровым и Гольдбергом — капитализм, воздействие связанного с ним технического прогресса на общественную жизнь. Вопрос этот в 90-е годы приобрел большую актуальность. Существовали прямо противоположные точки зрения на перспективы, открываемые быстрым развитием науки и техники.

Сталкивая в словесных боях своих героев, писатель устами одного из них предает анафеме прогресс, устами же другого доказывает важность развития техники. Но интересно, что Гольдберг не последователен в своей защите прогресса. Как врач, он достаточно был знаком с жизнью народа. Многое в речах Гольдберга подкрепляет позиции Боброва, дает молодому инженеру «обвинительный материал» против капитализма. Пылко возражая своему другу, Бобров говорит: «Кто здесь же, на этом самом диване, с пеной у рта кричал, что мы, инженеры и изобретатели, своими открытиями ускоряем пульс общественной жизни до горячечной скорости? Кто сравнивал эту жизнь с состоянием животного, заключенного в банку с кислородом? О, я отлично помню, какой страшный перечень детей двадцатого века, неврастеников, сумасшедших, переутомленных, самоубийц, кидали вы в глаза этим самым благодетелям рода человеческого... мы несемся сломя голову вперед и вперед, оглушенные грохотом и треском чудовищных машин...»

Здесь мы ощущаем настроение самого писателя, который склонялся к мысли о вреде прогресса для трудящихся.

Но писатель не довольствуется отвлеченной критикой «машинной лихорадки». Он бросает обвинение иностранным концессионерам и ловким отечественным «пройдохам», загребающим миллионные прибыли. В статистике, которую Бобров приводит Гольдбергу, заключена основная идея повести, давшая название произведению. Молох, пожиратель человеческих жизней,— это любое капиталистическое предприятие.

«— ...Давно известно, что работа в рудниках, шахтах, на металлических заводах, на больших фабриках сокращает жизнь рабочих приблизительно на целую четверть. Я не говорю уже о несчастных случаях или непосильном труде... много ли вы видели на фабриках рабочих старее сорока — сорока пяти лет? Я положительно не встречал. Иными словами, это значит, что рабочий отдает предпринимателю три месяца своей жизни в год, неделю — в месяц, или, короче, *шесть* часов в день... У нас, при шести домнах, будет занято до тридцати тысяч человек... Тридцать тысяч человек, которые все вместе, так сказать, сжигают в сутки сто восемьдесят тысяч часов своей собственной жизни, то есть семь с половиной тысяч дней, то есть, наконец, сколько же это будет лет?

— Около двадцати лет,— подсказал после небольшого молчания доктор.

— Около двадцати лет в сутки! — закричал Бобров.— Двое суток работы пожирают целого человека».

Подобная «статистика» жертв Молоха сближает Куприна с Глебом Успенским. Во второй половине 80-х годов Глеб Успенский писал редактору «Русских ведомостей» Соболевскому: «Если «Власть капитала» — название не подойдет, то я назову *«Очерки влияния капитала»*. Влияния эти определенны, неотразимы, ощущаются в жизни неминуемыми явлениями. *Теперь эти явления изображают цифрами,— у меня же будут цифры и дроби превращены в людей»* (курсив наш. — *А. В.)* [1].

Куприн как бы попытался в иной форме осуществить замысел Глеба Успенского. Герой Куприна — инженер Бобров — рассматривает «власть капитала» как принесение в жертву человеческих жизней.

Спор Боброва с Гольдбергом — это спор Куприна с самим собой о науке и технике в капиталистическом

---

[1] «Русские ведомости». Сборник статей. 1863—1913. М., 1913 с. 232.

обществе. Решить вопрос окончательно в ту или иную сторону Куприн был не в состоянии, но он все же готов принять сторону противников прогресса. Эта ошибочная позиция в 80—90-е годы прошлого века отнюдь не выражала реакционности взглядов. Многие передовые интеллигенты считали технический прогресс пагубным для трудящихся. К числу этих интеллигентов и принадлежал Куприн, хотя твердой уверенности, что дорога вспять даст благодетельные результаты, у него не было. Самое важное в этих исканиях писателя — его горячая заинтересованность в судьбе русского рабочего класса.

В свете спора между Бобровым и Гольдбергом приобретает символическое значение картина завода, извергающего в ночном мраке пламя и дым. В пламени, копоти, желтом дыму, то погружаясь во тьму, то зловеще освещаясь, завод действительно обретает облик грозного идола — пожирателя человеческих жизней.

Образ завода — Молоха — завершает ту часть повести, которую условно можно назвать вступительной. В этой вступительной части читатель знакомится с большинством персонажей, с обстановкой и местом действия. Однако само действие начинается с приездом Квашнина, олицетворяющего губительную власть капитализма.

Весьма характерно, что, описывая внешность Квашнина, художник уподобляет этого владыку грозному идолу: «Квашнин сидел в кресле, расставив свои колоссальные ноги и выпятив вперед живот. На нем была круглая фетровая шляпа, из-под которой сияли огненные волосы; бритое, как у актера, лицо с обвисшими щеками и тройным подбородком, испещренное крупными веснушками, казалось заспанным и недовольным; губы складывались в презрительную, кислую гримасу».

В портрете Квашнина выделяются черты страшного и уродливого. Главное в этом стяжателе, в этом идоле — непоколебимое, не омраченное никакими сомнениями презрение к идолопоклонникам, презрение богатого, сильного и независимого к бедным, слабым и зависимым от него людям. Когда Квашнин выходит на площадку вагона, он медлит спускаться на землю. Он возвышается над толпой своей неподвижной массивной фигурой. На его лице брезгливая мина хозяина, владыки.

Предшествующая приезду Квашнина сцена — ожидание его на станции — призвана усилить этот мотив. Квашнин — господин, перед которым трепещут подобо-

страстные слуги. Еще до прихода поезда всеми служащими завода, начиная с его директора Шелковникова, овладевает томительное беспокойство, граничащее со страхом.

Квашнин — антипод Боброва, и он раскрывается автором в резко отрицательных, почти гротескных чертах.

Куприн рисует Квашнина человекоподобным существом, лишенным каких-либо нравственных принципов. Одного из своих подчиненных — Свежевского — он женит на Нине Зиненко, чтобы сделать ее своей любовницей. Квашнин готов на любой аморальный поступок, даже на преступление, ради увеличения своих богатств, ради удовлетворения своих низменных страстей.

В издании 1903 года Куприн углубил образ Квашнина, сделал его еще более современным, придав Квашнину такие качества, как умение лавировать, пускать в ход демагогические приемы. Когда жены рабочих окружили Квашнина, громко жалуясь на свое бедственное положение, он строго отчитывает директора завода: «Вы слышали? Что все это значит? Когда же вы начнете переустраивать рабочие бараки?» И вслед за этой нотацией Шелковникову он обещает женщинам выполнить все их просьбы. А затем Квашнин вполголоса говорит директору: «Вы распорядитесь, чтобы завтра сложили около бараков воза два кирпича... это их надолго утешит. Пусть любуются».

Хотя требования, предъявляемые в данном случае женами рабочих, носят бытовой характер, за ними скрывается недовольство рабочих, изливающееся вскоре в стихийном «бунте». Квашнин же, упоенный своей властью, далек от осознания общего положения. Ему кажется, он несколькими словами «обуздал» толпу. «Видите ли, дорогой мой,— говорил он директору, тяжело подымаясь вместе с ним на ступеньки станции,— нужно уметь объясняться с этим народом. Вы можете обещать им все что угодно — алюминиевые жилища, восьмичасовой рабочий день и бифштексы на завтрак, но делайте это очень уверенно. Клянусь вам: я в четверть часа потушу одними обещаниями самую бурную народную сцену».

Цинизм Квашнина, его претензии на роль «сверхчеловека» и вместе с тем его тупая самоуверенность, политическая и социальная близорукость особенно отчетливо показаны в сцене пикника. Здесь Квашнин выступает как идеолог, исповедующий «философию» господства

немногих «избранных» над массой. Он пытается доказать, что материальные ценности создаются не рабочим классом, а промышленниками и техниками, содружеством капиталистов и интеллигентов.

Обращаясь к подчиненным, как бы снисходя до них, он заявляет: «Держите высоко наше знамя, не забывайте, что мы соль земли, что нам принадлежит будущее... Не мы ли опутали весь земной шар сетью железных дорог? Не мы ли разверзаем недра земли и превращаем ее сокровища в пушки, мосты, паровозы, рельсы и колоссальные машины? Не мы ли, исполняя силой нашего гения почти невероятные предприятия, приводим в движение тысячемиллионные капиталы?.. Знайте, господа, что премудрая природа тратит свои творческие силы на создание целой нации только для того, чтобы из нее вылепить два или три десятка избранных, имейте же смелость и силу быть этими избранниками, господа!..»

Этот воинственный панегирик капитализму, вложенный писателем в уста российского промышленника, замечателен во многих отношениях. Если Куприну трудно было увидеть особенности революционного подъема в гуще пролетариата, то он сумел уловить «идейную» сущность капитализма, понял ее и резко осудил.

В панегирике Квашнина уже отчетливо заметны ницшеанские тенденции. Нельзя не отметить острой наблюдательности, известной прозорливости Куприна, разглядевшего и осудившего реакционную идею «сильной личности» в то время, когда философия Ницше еще только начинала овладевать умами российской буржуазной интеллигенции. В историко-литературном плане Квашнин является предшественником Николая Скоробогатова из пьесы А. М. Горького «Враги» (1906).

Раскрывая идейные конфликты эпохи, писатель широко пользуется прямым противопоставлением и метафорическим сближением. В повести противопоставлены Бобров и Квашнин, Бобров и Свежевский. Есть какая-то зловещая гармония между заводом, похожим на жадное чудовище, и ненасытным Квашниным, этим живым воплощением капиталистического Молоха.

Куприн мог бы познакомить читателя со Свежевским позднее, например в гостиной семейства Зиненко. Но он столкнул впервые Боброва со Свежевским на заводе, а не в мещанской обстановке, в которой отчасти «растворился» бы Свежевский. На фоне изнурительного труда

рабочих он кажется особенно ничтожным и циничным, и поэтому здесь более контрастно выступает антагонизм между ним и Бобровым.

Перед тем как показать своих героев в действии, писатель каждому из них дает авторскую характеристику. Такая характеристика дана и Станиславу Ксаверьевичу Свежевскому. Несколько строк — и перед читателем вырастает законченный тип карьериста и подхалима, злобного и завистливого человека, для которого все средства хороши. «Этот Свежевский, с его всегда немного согнутой фигурой,— не то крадущейся, не то кланяющейся,— с его вечным хихиканьем и потиранием холодных, мокрых рук,— очень не нравился Боброву. В нем было что-то заискивающее, обиженное и злобное. Он вечно знал раньше всех заводские сплетни и выкладывал их с особенным удовольствием перед тем, кому они были наиболее неприятны; в разговоре же нервно суетился и ежеминутно притрагивался к бокам, плечам, рукам и пуговицам собеседника».

Куприн не описывает внешность Свежевского. Мы видим только его «контур». Но этого уже достаточно, чтобы составить о нем представление.

Как подлец несложный, Станислав Ксаверьевич не подвержен ни сомнениям, ни колебаниям, это внутренне «цельная» в своей подлости натура. Характер Свежевского ярко выявляется в складе его речи, в его манерах, «переживаниях». Захлебываясь от восторга, он рассказывает о предстоящем приезде «принципала» Квашнина, его речь исполнена заискивающей суетливости, он извивается в словах, лебезит, говоря о Квашнине, даже тогда, когда тот не может его слышать. В каждом его слове, в каждом жесте есть что-то мелкое, грязное, от чего собеседник испытывает боязнь «испачкаться». Это впечатление усиливается тем, что Свежевский постоянно прикасается к собеседнику, как бы обволакивая его паутиной.

Подобно всякому ничтожеству, Свежевский пытается заимствовать покровительственную манеру речи у «сильных мира сего». И вот он говорит Боброву: «Что это вас, батенька, так давно не видно?.. Все сидите и книжки почитываете? Почитываете все?» Произнося эти слова, Свежевский хихикает и мнет в своих руках руку Боброва.

В беседе с Бобровым не только выявляется Свежевский как законченный тип прихлебателя и подхалима, устами Свежевского дается первая характеристика Квашнина, а также первый намек на драму, которая разыграется впоследствии.

Квашнин еще не появился на страницах повести, но художник так нагнетает атмосферу, что читатель вправе ожидать каких-то событий, причем событий, которые должны стать большим и тяжелым испытанием для молодого правдоискателя Боброва.

Это ощущение, предчувствие неизбежной драмы, неизбежного конфликта между главным героем и средой, усиливается в читателе по мере того, как перед ним раскрываются взаимоотношения Боброва с семьей Зиненко — с маленьким мещанским мирком, в котором молодой инженер пытался найти свое счастье...

Сам Зиненко на первый взгляд простодушный гигант, находящийся под каблуком жены. Не столь безобиден Зиненко вне семьи. Он «принадлежал к числу тех людей, которые под видом высказывания всякому в глаза «истинной правды» грубо, но приятно льстят начальству, откровенно ябедничают на сослуживцев, а с подчиненными обращаются самым безобразно деспотическим образом».

В кругу семьи Зиненко невозможно обнаружить и проблеска живой мысли. Здесь царство готовых понятий, шаблонных фраз, заученных интонаций, здесь каждый как бы играет затверженную роль.

Четыре девицы Зиненко ясны читателю еще до того, как писатель вводит его в домашний быт этой мещанской семьи. Иначе обстоит дело с Ниной Зиненко. Это прелестная, хрупкая девушка с «аристократическими» руками. Она баловень и, так сказать, «надежда» семьи, не сомневающейся в том, что Нина достойна «выгодной» партии. Внешне Нина резко отличается от своих сестер.

Обаятельная внешность девушки заставляет биться сердце ее обожателя Боброва «с тревожной и томительной грустью». Но это вдали от нее, когда перед Бобровым возникает пленительный облик девушки и он может наделить ее богатыми душевными качествами. А в доме Зиненко он чувствует растущее раздражение, глухую тоску.

Писатель, очень тонко, мастерски используя бытовые детали и психологические нюансы, показывает несостоя-

тельность попыток Боброва направить Нину по другому пути, отличному от пути окружающих ее мещан. Нина Зиненко не лучше своих сестер. Ее последующее позорное согласие на сделку с Квашниным подготавливается всей логикой развития образа. Она может воздействовать своей красотой на умного, но слабовольного Боброва, ее красота как-то прикрывает уродство ее души, но человек с ясной и возвышенной целью в жизни быстро мог бы распознать в ней обычную мещаночку. Бобров не видит ее подлинной натуры. И вместе с тем он не может не чувствовать того, что объединяет ее с остальными членами семьи.

Эти колебания Боброва — характерное свойство натуры духовно неустойчивой, раздираемой внутренними противоречиями. Наивный, склонный к иллюзиям, он не может разгадать тактики Нины по отношению к нему — человеку, на которого она «имеет виды». «...Вас неприятно поразил разговор о доходах Квашнина? — догадалась Нина с той внезапной инстинктивной проницательностью, которая иногда осеняет даже самых недалеких женщин.— Да? Я угадала? — Она повернулась к нему и опять обдала его глубоким, ласкающим взором». Нина Зиненко вдохновенно имитирует искренность чувств. Окрыленная свойственным мещанину желанием казаться не тем, что он есть на самом деле, она входит в роль человека, осознающего ничтожество окружающих, но слабого и нуждающегося в духовной поддержке. Подобная тактика приносит ей успех.

История дальнейших отношений Боброва и Нины Зиненко сама по себе является заурядной. Да писателю в данном случае и не нужны были какие-то необычные ситуации. Ведь не только в несчастной любви Боброва суть дела. Не будь даже Квашнина, женись Бобров на Нине, он все равно не обрел бы счастья. Более того, Квашнин оказал молодому инженеру немаловажную услугу, «похитив» у него эту девицу, ибо между Бобровым и Ниной была духовная пропасть.

Интрига, составляющая основу сюжета «Молоха», нужна была Куприну для того, чтобы показать аморализм «хозяев жизни». Капиталист бросает в топку печей тысячи человеческих жизней, он же для минутной своей прихоти растлевает душу человека. Нину Зиненко Квашнин покупает так же, как он покупает все на свете.

Общественное и личное как бы слагаются в единое. Личная трагедия Боброва вырастает на почве социальной и достигает здесь своей наивысшей точки напряжения.

Своеобразным комментатором происходящего является в повести инженер-бельгиец Андреа.

Это довольно сложный образ. Он выступает как сторонний и объективный наблюдатель жизни. Андреа одинок, независим. Правление завода больше нуждается в нем, чем он в правлении. Человек, разочаровавшийся в жизни, циник и скептик, он саркастически относится к окружающим его дельцам. Однако независимость и критицизм Андреа поверхностные, мнимые. Свое дарование он отдал тому же Молоху, на служителей которого пытается смотреть с холодной усмешкой философа. Поэтому его жизнь лишена подлинного вдохновения, лишена подлинного человеческого смысла. Видимо, ощущение бесплодности своего жизненного пути заставляет Андреа искать забвения в вине. Внешне сильный, он внутренне надломлен.

В повести Куприна остро поставлена проблема интеллигенции и народа, гражданского долга интеллигенции. Подлинная любовь к народу, боль за его участь составляют основной пафос этого выдающегося произведения и определяют его важное место в истории русской литературы. В своей повести чуткий художник изобразил не только картины рабочего быта, но и труд рабочих. Это было редким явлением в литературе тех лет. Труд пролетариев в «Молохе» показан как проклятие. Вот как описывается работа у паровых котлов: «То и дело со звоном отворялись круглые чугунные заслонки, и тогда видно было, как в топках с гудением и ревом клокотало ярко-белое бурное пламя. То и дело голые тела рабочих, высушенные огнем, черные от пропитывающей их угольной пыли, нагибались вниз, причем на их спинах резко выступали все мускулы и все позвонки спинного хребта. То и дело худые, цепкие руки набирали полную лопатку угля и затем быстрым, ловким движением всовывали его в раскрытое пылающее жерло. Двое других рабочих, стоя наверху и также не останавливаясь ни на мгновение, сбрасывали вниз все новые и новые кучи угля... Что-то удручающее, нечеловеческое чудилось Боброву в бесконечной работе кочегаров. Казалось, какая-то сверхъестественная сила приковывала их на всю жизнь к этим разверстым пастям, и они, под страхом ужасной смерти,

должны были без устали кормить и кормить ненасытное, прожорливое чудовище...»

Куприн далек от понимания того, что труд и в условиях капитализма не только проклятие, но могучий возбудитель коллективистского сознания, что он сплачивает пролетариат для предстоящей борьбы. Писатель просто всей душой сочувствует рабочим.

Характерна сцена объяснения Квашнина с семьями рабочих. Доведенные до крайней нужды женщины окружают экипаж Квашнина. Они умоляюще протягивают к нему руки, кричат все разом, и чаще других слышится слово «помираем». Эта сцена написана писателем с большим мастерством. «Бабы» просят Квашнина, чтобы он утеплил продуваемые ледяным сквозняком дырявые бараки, поставил печи для варки пищи. Отдельные фразы сливаются в общий гул, выкрики тонут в нестройном хоре многоголосья.

Описывая женщин, окруживших коляску Квашнина, писатель не выделяет какую-либо из них. В «Молохе» нет индивидуализированных образов людей из народа, и это снижает изобразительную силу таланта писателя.

Мир собственников изображается Куприным в своем страшном уродстве и духовном ничтожестве. Показывая ненасытную алчность собственников, лакейскую угодливость их приспешников, которые ищут лишь случая подороже продать себя и свои услуги, Куприн глубоко мотивирует настроения протеста, нарастающего в народе. Более того, эпизоды «бунта» рабочих и пожара лесного склада, вся тема народного восстания, которую в силу ряда обстоятельств он не мог развернуть, свидетельствуют о предчувствиях социального пожара.

Сцены «бунта» рабочих, вызванного отчаянием и ненавистью к буржуазному обществу, должны были явиться, по мысли писателя, идейным и драматическим завершением повести. Но осуществить полностью свой замысел Куприну не удалось. Одиннадцатая, последняя глава повести дважды подвергалась значительным переделкам и исправлениям. Первая переделка была предпринята писателем с целью смягчения социального конфликта, по требованию Н. К. Михайловского, редактора журнала «Русское богатство». Интересно привести небольшую выдержку из письма Куприна Михайловскому:

«У меня есть черновик «Молоха», и я по нему могу переделать одиннадцатую главу... О бунте ни слова... Он

будет только чувствоваться. Хорошо ли это?.. Я не знаю, может быть, Вы находите взрыв котла (умышленный) мелодраматическим эффектом? Но мне рассказывали о совершенно аналогичном случае» [1].

То смягчение социальных конфликтов, которого требовал идеолог народничества Н. К. Михайловский, противоречило идейной направленности «Молоха». Куприн, видимо скрепя сердце, согласился на требования Михайловского и даже разрешил ему самостоятельно внести исправления в повесть.

Тема борьбы двух социальных лагерей возникла в творчестве Куприна как прозрение талантливого художника-гражданина, который разглядел важнейшие явления жизни и глубоко задумался над ними. Но у писателя и в 90-е годы и позднее не было той социальной перспективы, которая позволила бы ему увидеть борьбу антагонистических классов в ее развитии. Если же к этому добавить трудности опубликования произведения, посвященного острейшей социальной проблеме, то становится понятной уступчивость Куприна.

Переезд в 1901 году в Петербург, сближение с демократически настроенными писателями, знакомство с Горьким отразились и в дополнительной работе Куприна над «Молохом». Подготавливая повесть к опубликованию в сборнике «Рассказы», вышедшем в 1903 году в издательстве «Знание», писатель заострил социальный конфликт. В новой редакции он вложил в уста Квашнина слова: «Нужно уметь объясняться с этим народом» — и дал ему более резкую характеристику, чем в «Русском богатстве». Ранее пикник прерывался сообщением Квашнина о том, что на заводе «несчастие», а в последнем варианте Квашнин, утративший свое обычное хладнокровие, говорит приглашенным: «На заводе беспорядки... Надо принимать меры, и... и, кажется, нам лучше всего будет немедленно уехать отсюда». И тут вмешательство Андреа, как обычно, усиливает напряжение. «Так я и знал,— презрительно, со спокойной злобой сказал Андреа».

В последней же, одиннадцатой главе Куприн усиливает напряжение сцены пожара, а при издании повести в Полном собрании сочинений (изд. А. Ф. Маркса) вводит слова кучера Боброва — Митрофана: «Барин! Подо-

---

[1] Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 114.

жгли...», давая тем самым понять, что пожар не просто стихийное бедствие.

При всех своих достоинствах заключительная глава страдает известной отрывочностью. И это не только потому, что писатель стремился передать бешеный темп событий. Отрывочность и субъективность связаны с тем, что обострение конфликта между «хозяином» и рабочими, воссозданное реалистически, потребовало бы ясных слов о самой сущности конфликта.

Писатель дважды показывает непосредственное столкновение Квашнина с рабочей массой: первый раз — с семьями рабочих, второй — с бушующей толпой. Но первая из сцен написана более реалистически. Вторая сцена при всей своей эффектности уступает первой в смысле содержательности.

«Бобров увидел, как между экипажами быстро образовалась широкая дорога и как по этой дороге проехал на своей тройке серых лошадей Квашнин. Факел, колебавшийся над коляской, обливал массивную фигуру Василия Терентьевича зловещим, точно кровавым, дрожащим светом.

Вокруг его коляски выла от боли, страха и озлобления стиснутая со всех сторон обезумевшая толпа... У Боброва что-то стукнуло в висках. На мгновение ему показалось, что это едет вовсе не Квашнин, а какое-то окровавленное, уродливое и грозное божество, вроде тех идолов восточных культов, под колесницы которых бросаются во время религиозных шествий опьяневшие от экстаза фанатики».

Квашнин и до этого сопоставлялся с идолом аммонитян. Но там сопоставление было реалистическим и предвещало реалистическое же нарастание социального конфликта. В несколько субъективных, но весьма сильных многозначительных тонах был нарисован завод — Молох — с его огнями в темной ночи.

Иначе обстоит дело здесь. Конечно, в художественном отношении мелькание различных картин: «беснующаяся толпа», багряное освещение — все это оправдано, так как события преломляются сквозь болезненно-возбужденное восприятие Боброва. Но идейное содержание повести эта, казалось бы, важная сцена столкновения Квашнина с толпой «не двигает» сколько-нибудь значительно. Народная масса выступает безликой, слитной —

и выступает как бы на заднем плане повествования. Это грозная, но еще безмолвная сила.

И все же в 90-е годы подобное противопоставление эксплуататоров и эксплуатируемых было творческим подвигом смелого и талантливого художника.

* * *

Тема любви, столь органически вошедшая в общий комплекс социальных тем, разработанных в повести «Молох», начинает занимать все более значительное место в творчестве писателя. Она давала художнику возможность глубже показать губительное воздействие ненормальных общественных отношений на человеческую душу, показать враждебность мира квашниных всему чистому и святому. Но не только в этом дело, конечно. Тема любви для Куприна противостояла всему низменному, меркантильному, циничному, она не могла не привлечь большого и духовно здорового художника, верящего в человека, в силу и красоту человеческого духа. Куприн и в разработке этой темы был законным наследником русской литературы XIX века. Правда, ему пришлось преодолевать и чуждые ему влияния — влияния того болезненно-усложненного психологизма, который культивировался декадансом. Куприн в отдельных произведениях проявляет чрезмерный интерес к «инфернальным» сторонам человеческой психики. Но это была, как говорится, болезнь роста. То, что мы назвали «пушкинским началом» в Куприне, восторжествовало и в его трактовке великой и вечной темы.

Произведения Куприна, посвященные любви, всегда увлекательны по сюжету, по своей драматической насыщенности. Но писатель не ставит задачей «развлекать» или «пугать». В острых и драматических положениях, которые он рисует, всегда высокое противостоит низкому, благородное — низменному, прекрасное — уродливому. Здесь постоянно звучат мотивы искренней, зачастую неразделенной любви, высокого трагедийного накала достигает столкновение «добра» и «зла», духовной красоты и духовного уродства.

К серии произведений, затрагивающих тему любви и брака, принадлежат появившиеся вскоре после «Молоха» рассказы «Чары» и «Виктория». Первый из них написан в обычной для Куприна реалистической манере.

Рассказ «Чары» (1897) — крошечный, всего три странички, но отнюдь не простой и не легкий для истолкования рассказ. В нем довольно сложный «подтекст», много психологических нюансов. Героиня рассказа, в уста которой вложено все это как будто незатейливое повествование, судя по всему, молодая, но уже много пережившая женщина; в ее интонациях сквозят и скепсис, и ирония, и некоторая усталость. Семнадцатилетней девочкой она стала женой сорокалетнего кавалерийского генерала, за которого ее выдала практичная maman. Молодая женщина вспоминает об этом как будто бы легко, небрежно, весело и мимоходом. Рассказ ее посвящен не замужеству, а крушению одной девичьей иллюзии. В ту пору, когда произошли события рассказа, героиня была девушкой-институткой, только что начавшей «выезжать», «с головой, набитой романтическим вздором». Молодая фантазерка влюбилась в талантливого скрипача, в котором дамы находили «что-то демоническое». Между артистом и девушкой завязывается переписка, в которой он выступает как человек, уставший от людской пошлости, и изливается в благодарностях чуткому женскому сердцу, которое его оценило. В один прекрасный день девица случайно наткнулась на своего героя, сидящего возле дачи, в кругу обширной семьи, с младенцем на коленях. На его лице улыбка счастливого отца. При виде этой картины, которая героине кажется воплощением всего банального, ее охватывает «боль стыда, жалости и злобы». Демонический музыкант, заметивший свою поклонницу, тоже крайне смущен и даже торопится снять ребенка со своих колен. Вот и все.

В «Чарах» Куприн показал, какие искаженные формы могут принимать в обществе естественные человеческие чувства. Уродлив душевно музыкант, считающий необходимым изображать непонятого демона. Уродлива душевно и девица, которая ищет поэзию где-то в эмпиреях и искренне убеждена в банальности простых и естественных человеческих радостей. И, видимо, как раз мнимый, искусственный, поверхностный характер того «романтизма», во власти которого была эта девица, позволил ей так легко пойти навстречу требованиям maman, страстно желавшей пристроить ее за генерала. Объективно рассказ направлен против всяких проявлений мещанской пошлости, в какой бы форме она ни выступала —

в непосредственно откровенной или в «красивой», эффектной, «демонической».

И все же в данном случае намерения автора, его отношение к изображаемому были не совсем ясны. Некоторая смутность авторского замысла, недостаточное развитие основных мотивов кажутся нам слабой стороной этого легко и изящно написанного рассказа.

Сюжет «Виктории» (1897) построен на, казалось бы, тривиальнейшем факте измены, которая не состоялась в силу случайных обстоятельств. Но в рассказе есть какой-то особый романтический колорит и, главное, есть особый поворот сюжета, полностью снимающий опасность банального решения темы.

Образ немой женщины, Виктории Ивановны, овеян тайной невысказанных чувств и мечтаний. Весь ее облик необычен. «...Я невольно остановился перед ней, пораженный ее странной красотой: такими рисуют художники-символисты ангелов. Представьте себе высокую и тонкую — именно воздушную фигуру, необыкновенно белое, почти без теней лицо и длинные, египетского очерка, глаза, полные молчаливой грусти и в то же время загадочные, как у сфинкса».

С тоскливым равнодушием принимает она заботы нежно любящего ее мужа, пожилого, толстого Матвея Кузьмича. Студент, герой рассказа, попадает во власть ее странного очарования. Она играет для него на фортепиано и постепенно, без слов, между двумя молодыми людьми возникает какая-то «неестественная» и «жуткая» духовная связь.

Вторая часть рассказа по своей тональности резко отлична от первой, она написана гораздо проще, в обычном для Куприна стиле. И это более сильная часть рассказа.

Муж узнает о предстоящем любовном свидании. Происходит объяснение между ним и студентом. Счастье Виктории Ивановны муж ставит выше всего, он готов все принести ей в жертву. Он не собирается становиться между нею и человеком, который ей понравился. Но он уверен, что студенту скоро станет в тягость близость с немой, болезненной женщиной, и Матвей Кузьмич умоляет студента все взвесить, прежде чем решиться на ответственный шаг. Студент понимает, какое место в жизни Матвея Кузьмича занимает его немая жена.

«Слезы щипали мои глаза. Я поднялся со скамейки.

— Простите меня, Матвей Кузьмич,— сказал я, ища в темноте его руку.— Я уезжаю завтра.

В темноте я не видел его лица. Но пожатие его руки было так крепко и искренне, что с моей души точно скатился камень».

Простодушный Матвей Кузьмич — подлинный герой этого рассказа, ибо его любовь — самая прочная, самоотверженная и благородная, хотя и неразделенная.

Драматизм, ощущаемый в рассказе «Виктория», достигает еще большего накала в рассказе «Allez!» (1897), посвященном жизни артистов цирка, которую писатель очень хорошо знал. Тупая чувственность противопоставлена в рассказе цельному, искреннему чувству. Прекрасное воплощено в образе молоденькой наездницы Норы, а грубое и зверино-жестокое в образе клоупа-гастролера Менотти. Сюжет построен на любовном «треугольнике». Клоун Менотти — знаменитость, и ему не стоит труда соблазнить робкую и одинокую девочку, сироту, не знавшую счастья. Но он быстро пресыщается и сходится с другой цирковой актрисой, Нора же кончает самоубийством.

Однако рассказ «Allez!» является ярким доказательством того, что одна и та же сюжетная схема может стать основой как заурядной мелодрамы, так и реалистического произведения. В рассказе Куприна о первой любви девушки-подростка все просто и трагично.

Французское слово «allez», ставшее лейтмотивом рассказа, было одним из наиболее ходких в старой цирковой терминологии. Оно обычно произносилось руководителем циркового номера или его исполнителем перед осуществлением наиболее опасного и эффектного трюка. В рассказе вся горькая судьба Норы и ее смерть сопровождаются звучанием слова «allez», и это придает удивительную цельность произведению. Оно как бы заключено в рамки этого слова, выполняющего, таким образом, важную композиционную функцию.

В рассказах Куприна любовь гибнет из-за того, что люди поставлены в жизненные обстоятельства, исключающие достижение счастья. Любовь неразделенная, порою опошленная, любовь, дающая счастье,— горькое счастье! — лишь тому, кто любит самоотверженно и одиноко и даже смерть принимает как высший дар любви,— вот вариации этой темы в творчестве Куприна.

Невозможность достичь подлинного счастья, вкусить радость любви разделенной, познать духовную близость —

все это следствие социального неравенства, зла, царящего на земле. Но в душе человека не умирает стремление к прекрасному. Этот мотив сильно звучит в трагических любовных историях, рассказанных Куприным, и вносит в них какое-то особое очарование, просветление, жизнеутверждающую ноту.

Такую гамму настроений мы находим, например, в рассказе «Первый встречный» (1897). Сюжетная схема его перекликается с любовным эпизодом из романа Гамсуна «Голод» [1], но у Куприна разработка совершенно иная. В «Первом встречном», пожалуй, больше, чем в других ранних рассказах Куприна, ощущаются мотивы, которые позже найдут столь яркое воплощение в «Гранатовом браслете».

Рассказ «Первый встречный» целиком укладывается в рамки эпистолярного жанра, причем автор поставил себя в трудное положение, ибо он вынужден допустить условность: один персонаж рассказывает другому то, что этот другой хорошо знает. И тем не менее здесь нет искусственности. Герой не просто «информирует» женщину, к которой обратился с письмом: он вновь переживает происшедшее, он воссоздает картину своего счастья и своих страданий. Кроме того, скромный герой рассказа, очевидно, полагает, что женщина, которую он называет «королевой», вряд ли могла обратить внимание на все детали этого «знакомства» и на переживания «первого встречного».

Сюжет рассказа таков: некий одинокий и бедный человек, зарабатывающий на пропитание уроками, столкнулся случайно на улице с женщиной, явно принадлежащей к «высшему обществу». Ее взволнованный вид побуждает его подойти к ней и предложить помощь. И тут случается неожиданное. Женщина вступает с ним в разговор и почти повелительно, а затем и гневно требует, чтобы он пошел с ней в гостиницу и снял номер. Судя по всему, незнакомка, доведенная до отчаяния неверностью любимого человека, решила избрать орудием мести «первого встречного». Им оказался герой рассказа.

В номере ее истерическое состояние проходит, чему способствовали нравственная чистота, душевная тонкость

---

[1] Характерно, что этот эпизод из гамсуновского романа Куприн называет «самым глубоким» из «написанного им (Гамсуном) о любви» (А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 108).

и чуткость приютившего ее человека. Расставаясь с ним, она требует, чтобы он не провожал ее и никогда не старался узнать ее фамилию.

Но эта встреча не проходит бесследно для героя. Соприкоснувшись с гордой и прекрасной женщиной, он уже не может забыть ее, он полюбил ее, и это возвышенное чувство становится содержанием его жизни.

Отмеченное нами сходство с «Гранатовым браслетом» особенно заметно при сопоставлении заключительных строк письма к женщине в «Первом встречном» с последним письмом чиновника Желткова к княгине Шеиной. Герой рассказа «Первый встречный» заканчивает свое письмо следующими строками, которые являются также последними строками рассказа: «Назовите мою любовь только безумием, потому что по-своему я счастлив и благословляю вас за то, что вы дали мне четыре года в моей жизни, четыре года томительных и блаженных страданий. В любви только надежда и желания составляют настоящее счастье. Удовлетворенная любовь иссякает, а иссякнувши, разочаровывает и оставляет на душе горький осадок... А я люблю без надежд, но все с тем же неугасимым пылом и с той же нежностью, с тем же безумием. Я — жалкий пария, полюбивший королеву. Разве может быть королеве обидна такая любовь?.. И, наконец, вы можете изнинить мое сумасшедшее письмо еще и по другой причине. Я пишу вам из больницы, и сегодня доктор (старый друг моего покойного отца) сказал мне, что жить мне остается не больше месяца. А ведь трудно сердиться на умирающего, особенно если он, стоя на грани этой холодной, черной бездны, посылает вам свое благословение и вечную благодарность».

Любовь, которую Куприн описывает в «Первом встречном», возвышенна и благородна, но вместе с тем в ней есть нечто болезненное, какая-то экзальтация, какой-то надрыв. Человек, которого «поразила» такая любовь, всегда находится с ней «наедине».

Тема неразделенной любви сильно увлекала Куприна, ибо она открывала возможность передать высокий накал человеческих переживаний, показать, как губительны для человека моральные устои буржуазного общества. Но все же писатель ощущал, что в ней он не может выразить всю полноту и гармонию человеческих чувств, возникающих в любви разделенной, весь мир тончайших и светлых переливов души, даруемых счастьем.

Но где может возникнуть подобная любовь? Не в том же мире, где все против нее? Очевидно, ее надо искать там, где человек близок к природе, где не так ощущаются социальные контрасты и губительное влияние Молоха.

Могучие леса Полесья с их неповторимой красотой и глухим уединением наталкивают писателя на мысль о том, что они могут послужить идеальным фоном для чистой и возвышенной любви.

Неоконченный цикл произведений о Полесье и особенно рассказ «Лесная глушь» и повесть «Олеся» знаменуют очень интересный и плодотворный этап в творческом развитии писателя. Они говорят о возрастающем интересе художника к жизни народа, о том, что именно в народной среде он начинает искать чувства искренние, добрые, чистые и возвышенные.

* * *

В повести «Олеся» жизнь полесских крестьян — активный фон для поэтической истории. В рассказе «Лесная глушь» (1898) образы крестьян на первом плане. Здесь показано, сколь обманчиво первое впечатление о покое, господствующем в глухих деревнях необъятной Руси.

По некоторым своим особенностям «Лесная глушь» напоминает очерк. Персонажи производят впечатление реальных лиц, зарисованных с натуры рассказчиком. У последнего нет активной функции, он не герой, а внимательный, «сторонний» наблюдатель, рассказывающий о фактах и эпизодах, свидетелем которых ему довелось быть.

Главные персонажи «Лесной глуши» — сотский Кирила и полесовщик Талимон. Их портреты разработаны в точной реалистической манере, заставляющей вспомнить портреты крестьян в тургеневских «Записках охотника».

«Кирила — высокий, костлявый и весь какой-то развинченный мужик. У него худое, желтое лицо, впалые щеки, плохо выбритый острый подбородок и огромный лоб, по обе стороны которого падают прямые длинные волосы; в общем, его голова напоминает голову опереточного математика или астронома».

Совершенно другой тип крестьянина являет собой Талимон.

«Он невысок ростом, поджар и очень ловок в движениях. Все его лицо от самых глаз заросло волосами:

черные усы сливаются с черной бородой, короткой, но чрезвычайно густой и жесткой. Под широкими черными бровями глубоко сидят большие круглые черные глаза, которые смотрят сурово, недоверчиво и немного странно: я это странное выражение не раз подмечал у людей, проводящих большую часть жизни в лесу».

Противоположность этих людей сказывается во всем. Кирила франтоват, а Талимон одет почти что в лохмотья, которые, однако, сидят на нем более ладно, чем нарядный кожух на Кириле. Кирила «справный» хозяин, а Талимон никуда не годный. Кирила задирист и много мнит о себе. Талимон скромен, застенчив и уступчив. «Справный» в хозяйстве Кирила неуверенно чувствует себя в лесу. А Талимон, не желающий заниматься хозяйством, умелый «лесной» человек. Автор использует очень своеобразный прием «отраженного» противопоставления этих персонажей, описывая повадки их собак.

«У них обоих есть собаки — отдаленные ублюдки гончих, у Кирилы — Сокол, а у Талимона — Свирьга. Собаки, надо отдать им справедливость, прескверные, но меня они интересуют в том отношении, что на них до смешного отразился характер их господ. Рыжий Кирилов Сокол, едва почуя заячий след, бросается бежать по прямой линии и громким лаем дает знать о себе зверю за целую версту. На убитого зайца он тотчас же накидывается и начинает его с ожесточением пожирать, и отогнать его удается, только пустив в ход ружейный приклад. Подходя на зов к человеку, Сокол волнообразно изгибается, крутит головой, подобострастно взвизгивает, лихорадочно машет хвостом и, наконец, дойдя до ваших ног, переворачивается на спину... Взгляд у него напряженный, заискивающий и фальшивый.

Свирьга — маленькая, черная, гладкая сучка, с остренькой мордочкой и желтыми подпалинами на бровях. Зверя она гонит молча, «нышком», как говорит Талимон. Нрав у нее нелюдимый, нервный и довольно дикий; ласк она, по-видимому, терпеть не может. Она страшно худа».

Почему Куприн выделил именно эти два типа крестьян? Какое идейное и художественное значение заключено в их противопоставлении?

Талимон — это человек близкий к природе, этим определяются многие черты его характера. Он великолепно знает лес, его обитателей, живо чувствует красоту родной природы. Он в меньшей мере, чем героиня повести «Оле-

ся», но все же «естественный» человек, не изуродованный стяжательством, застойным бытом деревни.

Этого-то «неисправного» мужика, столь далекого от народнических представлений о крестьянине — «общинном» и трудолюбивом, Куприн описывает с симпатией. К другому же типу крестьянина — Кириле — Куприн относится иронически, несмотря на то что Кирила и сотский, и хозяйство у него в порядке. Кирила — плохой охотник, хвастун, в лесу он гость, хотя и считает себя заправским лесовиком. Перед начальством он лебезит. «Кирила ужасно любит разговаривать со всяким начальством. При этом разговоре он от излишнего усердия вихляет всем туловищем, подергивает бедрами и отчаянно жестикулирует большим пальцем правой руки, оттопыренным в сторону от остальных пальцев, сжатых в кулак... Титулы, которыми он величает исправника и станового, всегда разнообразны и нелепо преувеличены. Если же в присутствии властей сотскому приходится вести разговор с лицом, ему самому подчиненным, то хотя голова сотского и обращена к этому подчиненному, но глаза устремлены все время на власть с заигрывающим выражением, а в тоне его слов слышится угодливая пренебрежительность: дескать, «видите, пане, какая мужицкая необразованность и как мы с вами все это хорошо и тонко понимаем»...»

Оба крестьянина обрисованы Куприным очень выразительно, но Талимону он уделяет значительно больше внимания. Талимон — человек из народных глубин, талантливый от природы.

В Талимоне есть сходство с горьковскими босяками. Он тоже в некотором роде босяк. Он оторвался от своей среды; его, очевидно, «держит» лес, иначе он давно бы ушел куда глаза глядят. Свободолюбие крестьянина, с точки зрения Куприна, означало прежде всего свободу от стяжательства, повседневного бытового застоя.

Писатель хотел передать поэтическое мышление обитателей глухого уголка России, наивные верования и чувства людей, близких к природе, черпающих в ней свои духовные силы. Душа Талимона полней всего раскрывается в «байках», которые он рассказывает.

Сказки Талимона при некоторой грубоватости поэтичны. В этой фольклорной линии рассказа особенно ярко проявилось прекрасное знание писателем образной народной речи, его умение «говорить» языком своего пер-

сонажа из народа, а не имитировать этот язык, искусственно насыщая его просторечными и областными словами. Вот образец речи Талимона, рассказывающего байку о птице канюке, проклятой богом: «Случилось один раз... давно это было... может, сколько сот лет тому назад... случилось как-то, что зробилась на земле великая суша. Дождь не падал целое лето, и все речки и болота повысыхали... Птицы первые зажурились... Звесно: птаха пьет и помалу, але вельми часто, и без воды ей кепсько». Далее Талимон рассказывает, что бог сжалился над птицами и приказал им рыть землю: «Все птицы собрались: и бузько, и кныга, и шуляк, и крук, и ворона... роют, роют, одно перед другим старается... Только одна канюка ничего не хочет делать. Сидит и смотрит, как другие работают, да перышки свои перебирает. Увидел это господь бог и спрашивает: «Отчего же ты, серая птаха, не хочешь слушать моего приказа? Разве ты не чула, как я всем птицам велел копать криницу?» А канюка освечает господу богу: «Как же, господи, буду я копать криницу? Бачишь, якие у меня ножки гарненькие! Боюсь я их испачкать землею, не стану я копать криницы». Заканчивается байка тем, что господь проклинает канюку и запрещает ей и всему ее роду пить воду: «а ни из речки, а ни из ривчака, а ни из болота, а ни из криницы или става, ни из стоячей воды, ни из текучей. А только позволяю я тебе пить воду после дождя с зеленого листика...» Вот с тех пор летает эта самая птица и кричит, а наибольше летом...»

Из всех произведений полесского цикла рассказ «Лесная глушь» наиболее густо насыщен местными словами и оборотами. Куприн был пленен их звучностью, ему хотелось точно передать колорит полесской речи. В «байках» Талимона есть слова, значение которых нельзя понять, а поэтому в специальных сносках журнала «Русское богатство» давался перевод таких слов: «пытка — лицо», «ривчак — ручей», «става — пруд», «трапляется — случается», «охоче — когда», «завше — всегда» и т. д. Таких слов наберется в рассказе два-три десятка.

Дорабатывая в 1903 году рассказ для отдельного сборника, Куприн лексически мало что в нем изменил. Он убрал цветистую фразу: «страшное, гиппотическое очарование», заменив ее более простой: «непонятное, тихое очарование».

Что же касается местных слов, то писатель полностью оставляет их. Это вызвано стремлением сохранить всю

звучную образность народного языка. Куприн писал, что полесские легенды так «свежи, фантастичны и наивны, что кажется, будто их создавал не бедный, загнанный, молчаливый и суеверный народ, а сумрак векового бора с его непролазными трущобами, куда не ступала даже звериная лапа, с его ядовитыми туманами, висящими над ржавыми болотами, с его бездонными трясинами».

Писатель не переставал удивляться образности, энергии, живописности, какой-то необычайно свежей поэтичности народных легенд и сказаний, которые он неустанно собирал. Обрабатывая полесские сказки, он задавался целью сохранить всю их наивную прелесть, богатство образов, меткость сравнений, емкую простоту многих местных слов. Куприн нигде и никогда не подделывался под речь своих персонажей из народа. Когда говорят его мужики, то нет ни малейшего ощущения искусственности.

Лесная глушь, ночь, «байки» Талимона вызывают в душе рассказчика особое настроение — мира, безмятежного покоя. «Я лег на спину и долго глядел на темное безоблачное небо,— до того долго, что минутами мне казалось, будто я гляжу в глубокую пропасть, и тогда у меня начинала слабо, но приятно кружиться голова. А в душу мою сходил какой-то томный, согревающий мир. Кто-то стирал с нее властной рукой всю горечь прошедших неудач, мелкую и озлобленную суету городских интересов, мучительный позор обиженного самолюбия, никогда не засыпающую заботу о насущном хлебе. И вся жизнь, со всеми ее мудреными задачами, вдруг ясно и просто сосредоточилась для меня на этом песчаном бугре около костра, в обществе этих трех человек (к Кириле и Талимону присоединился крестьянин Александр.— *А. В.*), несложных, наивных и понятных, почти как сама природа».

В этих словах выражено очень характерное для Куприна настроение. Когда он мог на время вырваться из душного мирка буржуазной интеллигенции, то испытывал величайшее облегчение, с радостью жил «немудреной» жизнью людей из народа. В подобных временных «уходах» из собственной среды не было ничего общего с народническими «хождениями» в крестьянство. Писатель не ставил перед собой каких-то социальных целей. В народе он находил пусть еще не развитые, но все же нетронутые духовные силы, в нем он ощущал точку опоры; среди народа он обретал оптимизм, острей и глубже воспринимал прекрасное.

Писатель стремился показать, что вековое угнетение не могло сломить живую душу народа, смять его могучий талант, чувство добра и справедливости. Пусть крестьянство еще живет косной и темной жизнью, но в его среде из поколения в поколение переходит стремление к доброму и прекрасному. Иначе разве могли бы возникнуть прекрасные народные сказания?

В полесских легендах много таинственного, страшного, «чудесного», но писатель показывает, что именно природа Полесья, глухомань, изолированность порождают загадочное и чудесное.

Наиболее показательна вторая «байка» Талимона. Писателя она должна была особенно привлечь тем, что в ней своеобразно, в особом преломлении, в какой-то «жестокой» поэтической тональности развивается тема неразделенной любви.

Из полесских легенд, собранных и рассказанных Куприным, эта наиболее сложна по фабуле и раскрытию человеческого чувства. В повествовании о жестокой мельниковой дочке, губящей молодого казака Опанаса, заложен глубокий социальный смысл. Трагедия возникает из-за того, что законы собственничества разделяют людей, уродуют человека духовно. Дочь мельника презирает Опанаса потому, что он беден, а Опанас убивает друга, совершает преступление и гибнет из-за власти золота, из-за гордыни и алчности любимой им девушки.

Любовь всегда трагедия в мире, полном условностей, в мире, где господствуют неравенство и несправедливость,— такова мораль легенды. Еще до того, как Талимон начинает рассказывать легенду про Опанаса, у костра появляется крестьянин Александр, и писатель в авторском отступлении поведал о том, как развратил город жену Александра Ониську. Александр слушает известную ему легенду, и в нем еще сильнее закипает злоба на жену.

Между сотским и Александром завязывается разговор о женщинах — грубый разговор темных людей, находящихся во власти диких предрассудков. Знаменательно, что Александр ссылается на «святые книги», внушающие презрение к женщине.

Как бы желая рассеять тягостное впечатление, производимое «философствованием» сотского и Александра, писатель вслед за их разговорами дает сцену охоты на тетеревов. Это очень живописная сцена, полная звуков и

красок, полная музыки ночного леса. Приведем лишь несколько строк:

«Вдруг совсем около меня, на земле, раздалось громкое хлопанье крепких крыльев. Я невольно вздрогнул. Не далее, как в шаге от моей будки, упал тетерев... Весь черный, с красными, мясистыми бровями и коротким острым клювом, он стоял неподвижно, как каменный, показываясь мне всем своим стройным, красивым профилем. Его блестящий черный глазок тревожно и зорко заглядывал в будку».

Сцена, следующая за картиной охоты и заключающая рассказ, меняет всю его тональность, освещает психологию, характеры крестьян с иной стороны. Когда охотники возвращаются, навстречу им бежит сын Кирилы, который сообщает, что Александр зарубил топором свою жену. Крестьяне, которых рассказчик ранее описывал с уважением, симпатией, теперь вызывают в нем отвращение. «Я поспешно прошел мимо, дальше от этой ненавистной мне толпы, которая всегда с такой омерзительной жадностью слетается на кровь, на грязь и на падаль...»

Отношение Куприна к русскому крестьянству было сложным. Он знал, что деревня погружена в невежество, застой, что в среде крестьян немало жестокости и злобы, выливающихся порой в чудовищные поступки. Но художник знал и о том, как тяжко живется крестьянам, знал, кто является виновником темноты народной.

* * *

Повесть «Олеся» (1898) должна была явиться одним из произведений полесского цикла, но в ходе работы произведение как бы переросло первоначальный замысел. По своей идейной насыщенности, по глубине образов, по своей поэтической настроенности оно уже не укладывалось в рамки рассказов о живописном уголке России.

В первом варианте повести было довольно длинное вступление, впоследствии Куприн его снял. В этом вступлении рассказывалось, как группа гостей некоего помещика, Ивана Тимофеевича, проводит время на охоте, а вечерами, за рюмкой домашней наливки, забавляется охотничьими историями. Но вот однажды хозяин дома рассказывает, вернее, читает свои записи об одном интересном эпизоде из своей жизни.

Как мы видим, в первом варианте подступы к основному сюжету были слишком широкими, повествование теряло в своей поэтичности, замедлялось. Но не только в этом дело. Рассказывающий историю своей молодости Иван Тимофеевич — старик; следовательно, события отодвигаются в далекие времена, теряют свою разоблачительную силу. Кроме того, хотя и в первом варианте история любви рассказывалась от первого лица, она все же теряла часть своего поэтического очарования. Заранее был известен ее печальный исход, рассказчик уже «пережил» свои волнения и чувства, успокоился. Любовная поэма в значительной степени утрачивала краски живой жизни.

Во втором и окончательном варианте (впоследствии Куприн сделал только небольшую лексическую правку) повесть начинается с описания жизни ее героя, очутившегося волей судьбы в глухой деревушке на окраине Полесья. Вся вступительная часть, включающая две с половиной главы (вплоть до завязки) носит в известной степени автобиографический характер. В ней сообщается даже, что герой возомнил себя писателем, ибо «...уже успел тиснуть в одной маленькой газетке рассказ с двумя убийствами и одним самоубийством и знал теоретически, что для писателей полезно наблюдать нравы».

Здесь Куприн явно иронизирует над собой и своими творческими достижениями. Но автобиографичность заключается, конечно, не только в этом шутливом отступлении. «Судьба забросила меня на целых шесть месяцев в глухую деревушку Волынской губернии, на окраину Полесья». И действительно, Куприн провел там именно шесть месяцев. Вообще все вступление носит фактический характер, воспроизводит детали полесской жизни с той присущей писателю точностью, которая не оставляет сомнения в том, что речь идет о передаче личных впечатлений.

Во вступительной части повести рассказывается о необщительном характере полесских крестьян, об их темноте, о следах польского крепостничества. Надо сказать, что, описывая во вступительной части нравы полесских крестьян, Куприн излишне лаконичен, потому что эти нравы имеют непосредственное отношение к трагическому завершению истории любви Олеси. Думается, причина этого заключается в том, что Куприн почти одновременно с «Олесей» писал рассказ «Лесная глушь»,

в котором подробно рассказывал о нравах Полесья. А так как он предполагал в цикле полесских рассказов поместить «Олесю» непосредственно после рассказа «Лесная глушь», то отпадала необходимость в широком освещении обычаев Полесья.

Однако в повести есть штрихи, достаточно выразительно передающие моральный кодекс полесских крестьян, их отношение к «колдуньям» — Олесе и ее бабушке. Полесовщик Ярмола, исполняющий при герое обязанности слуги и повара, узнав о посещении героем Мануйлихи, говорит ему с укоризной: «Эх, паныч!.. Не следовает вам такими делами заниматься». Ярмола начинает всем своим видом выражать недовольство, порицание. Он перестает даже ходить на охоту. В конце повести Ярмола советует рассказчику уехать, так как град побил жито у крестьян, и они приписывают эту беду проискам «колдуньи» Олеси.

В одной из сцен писатель показывает отношение крестьянской массы к роману героя с «колдуньей».

«Пробираясь осторожно между людьми и с трудом удерживая мотавшего головой Таранчика, я не мог не заметить, что со всех сторон меня провожали бесцеремонные, любопытные и враждебные взгляды. Против обыкновения, ни один человек не снял шапки, но шум как будто бы утих при моем появлении. Вдруг где-то в самой середине толпы раздался пьяный, хриплый выкрик, который я, однако, ясно не расслышал, но в ответ на него раздался сдержанный хохот. Какой-то женский голос стал испуганно урезонивать горлана:

— Тише ты, дурень... Чего орешь!.. Услышит...

— А что мне — что услышит? — продолжал задорно мужик.— Что же он мне, начальство, что ли? Он только в лесу у своей...

Омерзительная, длинная ужасная фраза повисла в воздухе со взрывом неистового хохота...»

Эта единственная сцена, в которой показана полесская деревня, написана в основном для того, чтобы выявить враждебное отношение крестьян к непонятным им чувствам, к «колдунье» Олесе.

Даже история столкновения Олеси с крестьянками, которые пытаются ее вымазать дегтем, что является величайшим позором для девушки, передана несколько смягченно. Писателем применен, если так можно выразиться, прием «двухступенчатого» отдаления от события.

О происшедшем герой узнает из сбивчивого объяснения эпизодического персонажа — конторщика соседнего имения. Герой, от имени которого ведется повествование, не может развернуть перед читателем картину случившегося. И тут писатель применяет вторую «ступень» отдаления. Рассказчик сообщает: «Из его (конторщика.— *А. В.*) рассказа я понял очень мало и только *месяца два спустя* (курсив мой.— *А. В.*) восстановил всю последовательность этого проклятого события со слов его очевидицы, жены казенного лесничего».

Подобное снижение драматизма преследует, конечно, определенную цель. Писатель не хочет, чтобы грязное, кощунственное и суеверное занимало слишком много места в истории о чистой и возвышенной любви. Он делает акцент на самой истории любви Олеси, на основных причинах, которые побуждают ее бежать от столь дорогого для нее чувства, ибо столкновение в Перебродах является лишь толчком к подобному решению, а не главной причиной.

Ни в одном из произведений Куприна, посвященных любви, не показано так вдохновенно, с такой целомудренной нежностью слияние двух сердец. Повесть Куприна, несмотря на ее трагический финал, представляет собой поэму о высоком счастье взаимной любви.

Яркое и необычайное событие в жизни героя повести подготавливается постепенно. Непосредственно перед тем, как в повести начинает звучать ее главная тема, писатель воссоздает атмосферу тоски и грусти, которыми охвачен герой, атмосферу, как бы наполненную смутным ожиданием чего-то исключительного.

«На меня нашло странное, неопределенное беспокойство. Вот,— думалось мне,— сижу я глухой и ненастной зимней ночью в ветхом доме, среди деревни, затерявшейся в лесах и сугробах, в сотнях верст от городской жизни, от общества, от женского смеха, от человеческого разговора... И начинало мне представляться, что годы и десятки лет будет тянуться этот ненастный вечер, будет тянуться вплоть до моей смерти, и так же будет реветь за окном ветер, так же тускло будет гореть лампа под убогим зеленым абажуром, так же тревожно буду ходить я взад и вперед по моей комнате, так же будет сидеть около печки молчаливый, сосредоточенный Ярмола — странное, чуждое мне существо, равнодушное ко всему на свете: и к тому, что у него дома в семье есть нечего, и

к бушеванию ветра, и к моей неопределенной, разъедающей тоске».

Чтобы нарушить гнетущее молчание, герой задает Ярмоле ничего не значащий вопрос, не ожидая от него вразумительного ответа. Но ответ Ярмолы сразу же заинтересовывает его. Диалог, происходящий между героем повести и его слугой, показывает, с какой естественностью Куприн начинает основную тему.

«— Как ты думаешь, Ярмола, откуда это сегодня такой ветер?

— Ветер? — отозвался Ярмола, лениво подымая голову.— А паныч разве не знает?

— Конечно, не знаю. Откуда же мне знать?

— И вправду не знаете? — оживился вдруг Ярмола.— Это я вам скажу,— продолжал он с таинственным оттенком в голосе,— это я вам скажу: чи ведьмака народилась, чи ведьмак веселье справляет.

— Ведьмака — это колдунья по-вашему?

— А так, так... колдунья».

Все дальнейшие сцены, которые предшествуют встрече героя с «колдуньей», служат подготовкой к этой встрече.

Интерес героя к «колдуньям» все более обостряется. Ведь он считает себя писателем и поехал на Волынь в надежде собрать «множество поэтических легенд, преданий и песен». И вот он наконец соприкоснулся с тем, о чем мечтал. Ярмола, против обыкновения, довольно охотно рассказывает ему, как и за что перебродские крестьяне изгнали «ведьмаку» из села. Пока интерес героя к «колдунье» вызван лишь возможностью ознакомиться с легендой, возникшей вокруг нее, познакомиться с тем, как она «ворожит», услышать ее рассказы. Пока «колдунья» — это старуха Мануйлиха. Ярмола лишь вскользь упоминает, что когда Мануйлиху изгнали из села, то с ней была девочка: дочка или внучка. Центральный образ повести — образ Олеси — пока еще в тумане. Куприн не хочет предварять развитие событий, он лишь внушает мысль, что вскоре должно что-то произойти.

Для чего же все это понадобилось Куприну? Внезапное появление девушки необычайной красоты дает писателю возможность устами его героя более ярко и взволнованно описать ее оригинальную прелесть. Но основная причина того, что о «лесной» девушке ничего не известно на первых страницах повести, вплоть до ее встречи с героем, заключается в другом. Писатель хочет всячески

«отделить» Олесю от внешнего мира, показать ее в естественной для нее обстановке прекрасной и могучей природы.

Образ Олеси, поэзия ее любви, окрашенные в пантеистические тона, отражают эстетическое отношение писателя к действительности. Подлинно прекрасное может торжествовать лишь вдали от мира, где царят чистоган и лицемерие.

Естественно, что в этом произведении природе отводится исключительная роль. Уже в третьей главе, описывающей охоту, художник рисует зимний лесной пейзаж. Этот пейзаж способствует возникновению нового состояния духа, предвещающего то огромное чувство, которое ждет героя. «Было так тихо, как только бывает в лесу зимой в безветренный день. Нависшие на ветвях пышные комья снега давили их книзу, придавая им чудесный, праздничный и холодный вид. По временам срывалась с вершины тоненькая веточка, и чрезвычайно ясно слышалось, как она, падая, с легким треском задевала за другие ветви. Снег розовел на солнце и синел в тени. Мной овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия, и мне казалось, что я чувствую, как время медленно и бесшумно проходит мимо меня...»

Томительная отрешенность от мира, которую герой повести испытывал в дни вьюги, сменяется другой отрешенностью, полной торжественного покоя, какой-то внутренней благодати. Тихая взволнованность героя особенно точно определяется словами: «...время медленно и бесшумно проходит мимо меня». Но и без этих слов пейзаж дает представление о медленном течении времени, совершающемся почти в полном безмолвии. Впечатление неподвижности, холодного покоя исходит от розовеющего и синеющего снега.

Герой еще не увидел Олесю, но он уже вступил в тот сказочный мир, в котором произошли самые волнующие события его жизни. Охота показана писателем вскользь: большими прыжками пересекает поляну заяц, а вскоре из леса выбегает собака Ярмолы, она останавливается на секунду, чтобы лизнуть снег, и продолжает гнать серого.

Увлеченный охотой, герой заблудился, и случай выводит его к болоту, близ которого расположена хромая и ветхая избушка «колдуньи». Сцена разговора героя со старой Мануйлихой описана в обычной реалистической манере Куприна, и вместе с тем в этом описании есть

штрихи, обычные для традиционных сказок о бабе-яге. Избушка стоит на сваях (местность заболоченная), она покосилась. Внешний вид старой Мануйлихи также соответствует традиционному образу сказочной колдуньи. «...Худые щеки, втянутые внутрь, переходили внизу в острый, длинный, дряблый подбородок, почти соприкасавшийся с висящим вниз носом; провалившийся беззубый рот беспрестанно двигался, точно пережевывая что-то; выцветшие, когда-то голубые глаза, холодные, круглые, выпуклые, глядели, точно глаза невиданной зловещей птицы».

И облик «колдуньи», и облик избушки, и окружающий пейзаж — все это создает впечатление живописной дикости и причудливости той обстановки, в которой расцвела оригинальная и яркая красота Олеси. Как и всегда, Куприн стремится создать контраст, выделить прекрасное и светлое на фоне угрюмого и страшного. В данном случае ему пришли на помощь народные сказания.

В описании хаты писатель продолжает воссоздавать атмосферу, близкую к сказочной: «Ни совы, ни черного кота я не заметил, но зато с печки два рябых солидных скворца глядели на меня с удивленным и недоверчивым видом». Очерчивая характер, мироощущение и поведение старой Мануйлихи, писатель также сочетает обычное с необычным.

Мануйлиха и ее внучка не уроженки Полесья, они пришлые, с севера, где, как отмечает писатель, народная речь пестрит хлесткими словами, прибаутками и поговорками. Поэтому речь Мануйлихи богата своеобразными оборотами: «А теперь зовут зовуткой, а величают уткой», «Приходите к нам на завалинке посидеть, у нашего праздника звона послушать, а обедать к вам мы сами догадаемся» и т. д. К этим крылатым народным словам присоединяются «магические» обороты, обычно употребляемые гадалками.

С приходом Олеси начинает меняться поэтическая тональность произведения, тоска уступает место радости, прекрасное торжествует над уродливым. Куприн мог бы обставить появление Олеси какими-нибудь внешними эффектами. Но он, как всегда, предпочитает детали, отражающие настроения людей, их психологию.

Слышится песня, напеваемая свежим, сильным и звонким голосом. Необычайное волнение охватывает старую Мануйлиху.

«— Ну, иди, иди теперь, соколик,— тревожно засуетилась старуха, отстраняя меня от стола.— Нечего тебе по чужим хатам околачиваться. Иди, куда шел...

Она даже ухватила меня за рукав моей куртки и тянула к двери. Лицо ее выражало какое-то звериное беспокойство».

Подтекст этих нескольких фраз необычайно емок. Люди уже причинили много зла старой Мануйлихе. Они прогнали ее с ребенком из села, они обрекли ее на одиночество, они продолжают преследовать ее. Старуха страшится и ненавидит их, но пуще всего она боится за свою внучку, которая выросла на лоне природы, не знает людей и может стать жертвой их злобы. Беспокойство старухи как бы предвещает трагический исход лесной сказки.

В красоте Олеси, в гордой силе, исходящей от нее, писатель воплощает красоту и гордую силу природы, которая как бы сформировала человека по своему подобию. «Моя незнакомка, высокая брюнетка лет около двадцати — двадцати пяти, держалась легко и стройно. Просторная белая рубаха свободно и красиво обвивала ее молодую, здоровую грудь. Оригинальную красоту ее лица, раз его увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже привыкнув к нему, его описать. Прелесть его заключалась в этих больших, блестящих, темных глазах, которым тонкие, надломленные посередине брови придавали неуловимый оттенок лукавства, властности и наивности; в смугло-розовом тоне кожи, в своевольном изгибе губ, из которых нижняя, несколько более полная, выдавалась вперед с решительным и капризным видом».

В этой девушке есть наивность «естественного человека», сложившегося вдали от буржуазной цивилизации. Свойственна Олесе и та изменчивость настроения, которой подвержен человек, окруженный природой, то ласковой, то суровой.

Вообще природа с ее красотой и очарованием, с ее властным и просветляющим воздействием на душу человеческую занимает исключительно важное место в повести, определяет весь ее колорит.

Первое свидание героя и Олеси состоялось зимой, а последующие происходят весной. За время разлуки созрели чувства в душе двух людей, ощутивших живую симпатию друг к другу при первой встрече. И когда начинается пробуждение природы, вся радостная и торопливая тревога ожившего леса вызывает в душе героя

смутные предчувствия, томительные ожидания. Могучий порыв весны овладевает героем так властно потому, что и образ девушки, теперь уже постоянно возникающий перед ним, неотделим от природы: «Мне нравилось, оставшись одному, лечь, зажмурить глаза, чтобы лучше сосредоточиться, и беспрестанно вызывать в своем воображении ее то суровое, то лукавое, то сияющее нежной улыбкой лицо, ее молодое тело, выросшее в приволье старого бора так же стройно и так же могуче, как растут молодые елочки, ее свежий голос, с неожиданными низкими бархатными нотками... Также привлекал меня в Олесе и некоторый ореол окружавшей ее таинственности, суеверная репутация ведьмы, жизнь в лесной чаще среди болота...»

Вдали от буржуазной среды с ее условностями, мелочной суетой, ее цинизмом и лицемерием герой повести всецело отдается чудесному, так освежающему душу сближению с природой. Переживания героя очень полно отражали думы и настроения молодого писателя. Уже на заре своей писательской работы Куприн не раз задумывался над вопросом: почему в современном ему обществе люди так далеки от природы, не умеют понять ее, пользоваться ее дарами? Куприн не был антиурбанистом. Жизнь большого города привлекала его многими своими сторонами. Но вместе с тем город ему представлялся чудовищем, калечащим, уродующим людей. Поэтому так вдохновенно воспевает он в повести животворную, очищающую силу природы, плодородную мощь земли, ожидающей человека, готового трудиться на ней:

«Снег сошел, оставшись кое-где грязными рыхлыми клочками в лощинах и тенистых перелесках. Из-под него выглянула обнаженная, мокрая, теплая земля, отдохнувшая за зиму и теперь полная свежих соков, полная жажды материнства. Над черными нивами вился легкий парок, наполнявший воздух запахом оттаявшей земли,— тем свежим, вкрадчивым и могучим пьяным запахом весны, который даже и в городе узнаешь среди сотен других запахов».

Такие картины, точные, зримые, как бы светящиеся, заставляют вспомнить Тургенева и Чехова. И, как у этих великих художников, пейзаж у Куприна не просто оттеняет настроения героев произведения, но и выражает эстетическое отношение писателя к действительности, заветные мысли и чувства автора.

Олеся, эта «лесная» девушка, наделена необычайными качествами, какой-то особой силой интуиции, прозрения, теми обостренными чувствами, которые утратил житель городов. Своеобразной прелестью отличается и ее речь.

Куприн тщательно работал над языковой характеристикой своей героини. Какие слова вложить в уста полудикой девушки, выросшей па лоне природы, не получившей никакого образования? Как должна она выражать свои мысли и чувства, чтобы не нарушилось гармоническое впечатление, произведенное ее образом?

В решении этой проблемы также сказались свойственные Куприну стремление к благородной простоте, нелюбовь к аффектации, «красивости», чувство меры. Речь героини заключает в себе некоторые элементы «просторечия», но без грубых и малопонятных местных слов, которых в повести «Олеся» вообще мало и которых гораздо больше в рассказе «Лесная глушь». Лексика Олеси отличается разнообразием, гибкостью и удивительной точностью, конкретностью.

«Ну хорошо, я, пожалуй, скажу,— согласилась наконец Олеся.— Только смотрите, уговор лучше денег: не сердиться, если вам что не понравится. Вышло вам вот что: человек вы хотя и добрый, но только слабый... Доброта ваша не хорошая, не сердечная. Слову вы своему не господин. Над людьми любите верх брать, а сами им хотя и не хотите, но подчиняетесь. Вино любите, а также... Ну, да все равно, говорить, так уж все по порядку... До нашей сестры больно охочи, и через это вам много в жизни будет зла... Деньгами вы не дорожите и копить их не умеете — богатым никогда не будете...»

Здесь писатель сохраняет некоторые черты слога, каким обычно пользуются гадалки. Но Олеся избегает готовых, закостеневших фраз, вроде: «Большой интерес тебе выходит через дальнюю дорогу», «Падают тебе какие-то хлопоты» и т. д. Такие предсказания просто набор готовых фраз, которые гадалка лишь слегка варьирует и за которыми не кроется никакого содержания. Иное дело — «гадание» Олеси. Оно построено на своеобразном психологическом анализе. Девушка раскрывает характер, обнажает слабости человека, которого готова полюбить. Духовная жизнь Олеси так благородна и чиста, что нельзя допустить и мысли о каком-то обмане с ее стороны. Слушая предсказания девушки, видя, как она творит «чудеса» — останавливает кровь на руке героя,

заставляет его падать на землю, читатель вступает в странный, как будто сказочный мир.

В конце гадания Олеся впервые говорит о своем чувстве к герою повести и предсказывает себе самой свою печальную судьбу.

«— Да уж боюсь даже говорить дальше. Падает вам большая любовь со стороны какой-то трефовой дамы. Вот только не могу догадаться, замужняя она или девушка, а знаю, что с темными волосами.

Я невольно бросил быстрый взгляд на голову Олеси.

— Что вы смотрите? — покраснела вдруг она, почувствовав мой взгляд с пониманием, свойственным некоторым женщинам.— Ну да, вроде моих,— продолжала она, машинально поправляя волосы и еще больше краснея.

— Так ты говоришь — большая трефовая любовь? — пошутил я.

— Не смейтесь, не надо смеяться,— серьезно, почти строго, заметила Олеся.— Я вам все только правду говорю.

— Ну хорошо, не буду. Что же дальше?

— Дальше... Ох! Нехорошо выходит этой трефовой даме, хуже смерти. Позор она через вас большой примет, такой, что во всю жизнь забыть нельзя, печаль долгая ей выходит».

Драматическое развитие отношений между героем и героиней как бы подталкивается внешними обстоятельствами. Старая Мануйлиха и ее внучка сторонятся людей, но не могут не соприкасаться с враждебным миром. Людская ненависть взрывает их одиночество, покушается на них. В этом гонении единодушны и власти в лице местного урядника и невежественные, суеверные крестьяне. Приход в лесную избушку урядника Евпсихия Африкановича, дающего женщинам двадцать четыре часа на выселение, посещение им героя повести, наконец, вспышка вражды перебродских крестьянок к Олесе, преодолевшей свою боязнь и пришедшей в церковь,— все это определяет движение сюжета.

Нельзя сказать, что этим событиям предназначена лишь вспомогательная роль. Именно с этими сюжетными линиями связана критика полицейского режима. Хорошо изображена фигура взяточника, пьяницы и вымогателя Евпсихия Африкановича. В отношениях с крестьянами это держиморда и насильник, но писатель показывает его и в общении с человеком из столицы, и в этой беседе об-

лик местного самодура, воспитанного режимом насилия, раскрывается во всем своем отвратительном цинизме.

Писатель как будто не возмущается — беседа героя с Евпсихием Африкановичем протекает умиротворенно, в этаких дружеских тонах. Герой повести и не сомневается в том, как должно поступать с урядником, и манера, в которой он предлагает уряднику взятку, а тот берет ее, свидетельствует, что именно так, «деликатно», нужно давать взятки полицейским чипам, считающим мздоимство своим законным доходом, но требующим известной процедуры. Куприн очень тонко подметил характерные особенности взяточников низшего ранга. В дальнейшем, в рассказе «Канталупы», он изобразит взяточника, занимающего высокое положение,— у того другие методы, другая психология. Но у рядового царского чиновника, имеющего обычно дело с простыми людьми, выработался свой подход к «вопросу». Урядник даже не скрывает, что ему нужно «дать» за услугу, за то, чтобы он оставил в покое Олесю. Мало того, он привык вымогать, и в беседе с героем повести вымогает по мелочам то одно, то другое. Однако он соблюдает при этом «приличия».

Урядник получает мзду, и непосредственная опасность, кажется, отведена от обитателей лесной избушки. Тем не менее тучи продолжают сгущаться над головой Олеси. Тревога ощущается в сложных переливах чувств, в тех изменениях, которые происходят в отношениях двух любящих друг друга людей, когда они все сильнее начинают осознавать происходящее с ними, останавливаются в недоумении, испуге перед чувством, властно овладевшим ими.

Меняется отношение Олеси к герою повести. Доверчивая ласковость, оживление, ребяческая шаловливость сменяются какой-то непреодолимой неловкостью в обращении, в слове, жесте... Вот герой повести заболевает, влюбленные лишены возможности видеться. Олеся не знает, почему не приходит ее любимый, терзается, тоскует. Она уже не испугается своей любви, она, наверное, сказала бы ему, что любит его, появись он внезапно перед ней.

С глубоким тактом рисует художник переживания влюбленных. Страницы, описывающие объяснение без слов, когда герой повести впервые после выздоровления появляется в лесной хате, и последующая сцена любовного свидания в лесу принадлежат, несомненно, к одним из наиболее поэтических страниц о любви, созданных русской литературой. Именно здесь, в этих сценах любви,

в которых малейшее неверное слово, малейшая ошибка вкуса в описаниях недопустимы, писатель показывает себя глубоким психологом и большим художником.

Ступив на порог избушки, герой чувствует, как «сердце забилось с тревожным страхом» у него в груди. Он не решается толкнуть дверь, едва переводит дыхание.

«Я помню, очень ясно помню только то, что ко мне быстро обернулось бледное лицо Олеси и что на этом прелестном, новом для меня лице в одно мгновение отразились, сменяя друг друга, недоумение, испуг, тревога и нежная, сияющая улыбка любви... И как много я читал в больших темных глазах Олеси: и волнение встречи, и упрек за мое долгое отсутствие, и горячее признание в любви... Я почувствовал, что вместе с этим взглядом Олеся отдает мне радостно, без всяких условий и колебаний, все свое существо».

Куприн вновь обращается к лесному пейзажу — и не просто для создания поэтической обстановки, но в поисках многозначительного, даже символического фона, который как бы объяснял чувства человека, придавал им первозданную чистоту, действовал на душу как музыка.

«Мы в это время находились как раз на середине длинной, узкой и прямой, как стрела, лесной просеки. Высокие, стройные сосны обступали нас с обеих сторон, образуя гигантский, уходящий вдаль коридор со сводом из душистых сплетшихся ветвей. Голые, облупившиеся стволы были окрашены багровым отблеском догорающей зари...»

В этот момент влюбленным кажется, что, кроме них, в мире нет никого. Перед ними как бы открывается дорога жизни, по которой им так страстно хочется пойти вдвоем. Но багровый отблеск догорающей зари придает этой дороге какую-то печальную таинственность.

Сцена объяснения в любви лаконична, но как в ней много сказано, каким горячим трепетом, какой искренностью овеяно каждое слово! Писатель сумел вложить в сцену объяснения какую-то первозданную силу и чистоту, в ней слышится могучий зов природы, полной «свежих соков» и «жажды нового материнства».

В лесу, приютившем Олесю и ее возлюбленного в первую ночь их любви, все полно таинственного очарования. Лунный луч, пройдя сквозь листву, рисует причудливые узоры на стволах деревьев. Главные усилия художника направлены к тому, чтобы передать многоцветность, бесконечное разнообразие и глубокую, затаенную жизнь

ночного леса. Сияние лунных лучей он уподобляет «серебристым» и «прозрачным», «газовым» покровам. Световую дорожку он называет «светлой», «нарядной», «прелестной» аллеей. Здесь, как часто у Куприна, наиболее распространенными являются сочетания трех прилагательных с существительным. Это имеет большое значение в звуковом отношении, создавая гармоничную завершенность. Вообще Куприн придает немалое значение благозвучию. Он крайне редко употребляет краткие прилагательные, звучащие более резко, отрывисто, чем полные. Чаще встречаются у него наречия, производные от качественных прилагательных. Но он иногда использует их именно потому, что, обладая некоторыми выразительными свойствами кратких прилагательных, наречия эти все же более благозвучны. Он не пишет, например, что в сиянии луны лес был «пестр», «таинствен», «причудлив». Его предложение более мелодично: «Взошел месяц, и его сияние причудливо, пестро и таинственно расцветило лес».

Любовь Олеси и героя повести расцветает в драгоценной оправе зеленого бора, простая и глубокая, нежная и чувствительная, как природа. Это любовь «языческая», но стыдливо-целомудренная даже в своих чувственных проявлениях.

Лесная сказка кончается трагически. И не только потому, что в светлый мир Олеси врываются дикость и подлость окружающего мира. Писатель ставит вопрос более значительный.

Герой повести искренне и глубоко любит Олесю, но он не может не считаться с мнением своей среды, общества, в котором он живет. Мысль о женитьбе на Олесе сначала лишь изредка приходила ему в голову. Но вместе с этой мыслью появлялись сомнения. И дело не только в том, что общество может отвернуться от него. Дело также в самой Олесе. Как эта девушка, воспитанная среди природы, свободная от всяких условностей мещанского общежития, почувствует себя в модном платье? Как она будет разговаривать в гостиной? У героя достаточно ума и сердца, чтобы преодолеть (или по крайней мере попытаться преодолеть) свои сомнения. Он готов на все, ибо жизнь без Олеси ему кажется невозможной. Но какое решение примет Олеся?

Тема разделенной любви сменяется в повести другой, постоянно звучащей в творчестве Куприна темой — недостижимого счастья. Герой повести, увлекаемый своим

чувством, закрывает глаза на будущее. Но так не может поступить Олеся. Ее любовь — «великодушная любовь», девушка больше всего боится причинить горе любимому человеку.

«— Нет, нет... Ты и сам понимаешь, что об этом смешно и думать. Ну какая я тебе жена, на самом деле? Ты — барин, ты умный, образованный, а я? Я и читать не умею и куда ступить не знаю... Ты одного стыда из-за меня не оберешься...»

И дальше:

«— Не сердись, мой дорогой! — с мольбой воскликнула она, видя по моему лицу, что мне неприятны эти слова.— Я не хочу тебя обидеть. Я ведь только о твоем счастье думаю».

В этих словах вся Олеся с ее врожденным умом и великодушным сердцем. Перед нами ярко очерченный образ девушки цельной, благородной и чистой — один из интересных женских образов в русской литературе.

Повесть завершается сценой, вносящей в эту лесную сказку немногие, но значительные штрихи, способствующие созданию удивительно целостного настроения. Герой приходит в покинутую лесную избушку и видит на углу оконной рамы нитку красных бус, намеренно оставленную Олесей. Они всегда будут напоминать герою о «нежной, великодушной любви», разрушенной суровой жизнью.

Хотя повесть «Олеся» явилась одним из замечательных произведений Куприна, она была отклонена журналом «Русское богатство», для которого предназначалась. Видимо, редакция народнического журнала не могла согласиться с тем, что писатель изображал крестьянскую массу суеверной, грубой и озлобленной, разрушал народническое представление о деревне, в которой якобы царят мир и благодать.

Однако редакция «Русского богатства» не всегда была последовательна. Незадолго до этого она поместила на страницах своего журнала рассказ Куприна «Лесная глушь», который по своим «антинародническим» мотивам близок повести «Олеся».

* * *

Напряженные поиски положительного начала, острое внимание к проблескам хорошего, доброго проявились и в ряде других произведений, созданных Куприным во второй половине 90-х годов. Однако эти поиски положи-

тельного никогда не приводят его к примирению с действительностью, к утверждению или воспеванию сложившихся общественных отношений, что резко отличает автора «Олеси» и «Молоха» от писателей-натуралистов — Потапенко, Боборыкина и других певцов «малых дел». Даже обращаясь к таким сюжетным схемам, которые таили в себе опасность благостно-примиренного отношения к социальным противоречиям, Куприн остается верен себе и умеет вложить в эти схемы новое содержание.

Сюжетная основа таких, например, рассказов, как «Чудесный доктор» и «Тапер», несет на себе известный отпечаток «рождественского», «благотворительного» жанра. Но в них нет сусальности, свойственной этому жанру.

В рассказе «Чудесный доктор» изображена бедная семья, живущая в сыром подвале. Тут все обычно: отец без работы, больная девочка, голод, холод, уныние. Но вот бедняк Мерцалов случайно сталкивается с неким стариком и рассказывает ему о своих страданиях. Старик отправляется с бедняком в подвал, выписывает рецепт больной девочке и незаметно оставляет на столе несколько кредитных билетов. С этого дня все меняется к лучшему в семье Мерцаловых.

В святочных рассказах благотворителем являлся обыкновенно богатый человек, ощутивший в праздник прилив нежности к «меньшому брату», неожиданно понявший, что надо какую-то радость и обездоленному. Принципиально иное значение приобретает акт благотворительности в произведении Куприна. Сущность рассказа не в провозглашении мнимого братства между имущими и неимущими, не в сглаживании социальных противоречий, а в возвеличении славного деятеля русской культуры, человека большого таланта и большой души. Благотворитель в рассказе «Чудесный доктор» — светило русской медицины Пирогов.

В рассказе «Тапер» удивительно свежо и верно переданы непосредственность восприятия жизни двенадцатилетней девочкой и та атмосфера хлебосольной сердечности, безалаберной шумливости, которая была свойственна некоторым богатым московским домам.

Описывая быт гостеприимной семьи Рудневых, Куприн, однако, дает некоторым ее членам весьма нелестные характеристики.

Глава семьи — это довольно распространенный тип русского буржуа — игрока, гурмана, сердцееда, покровителя

балетного искусства, внешне обаятельного и умеющего очень «красиво» проматывать полученные в наследство деньги и приданое жены.

Жена Руднева — тип аристократки, согласившейся на неравный брак, мучительно ревнующей своего мужа и навсегда застывшей в позе оскорбленного дворянского достоинства. Она почти никогда не выходила из своих комнат, кроме особенно торжественных официальных случаев. Урожденная княжна Ознобишина, последний отпрыск знатного и богатого рода, она раз навсегда решила, что общество ее мужа и детей слишком «мескинно» [1] и «брютально» [2], и поэтому равнодушно «игнорировала» его, развлекаясь визитами к архиереям и поддержанием знакомства с такими же, как она сама, окаменелыми потомками древних родов.

Старшая дочь Рудневых, Лидия, «не выносила никакого шума и относилась к «мелюзге» (детям.— *А. В.*) с холодным и вежливым презрением». Она и ее приятельницы «говорили о Марксе и об аграрной системе и... стремились на высшие женские курсы». Конечно, Куприн здесь далек от разоблачения псевдореволюционности буржуазной барышни, временно увлеченной передовыми идеями. Он и сам не настолько разбирается в научном социализме, чтобы отличить подлинных марксистов от мнимых. Но все же в характеристике Лидии Рудневой и ее общественных увлечений сквозит легкая ирония.

Традиционный «рождественский мальчик» уступает в рассказе место совсем новому герою — юному пианисту Азагарову. Писатель рисует портрет хрупкого, слабого подростка, неожиданное появление которого в рудневском доме встречено скептическими усмешками. Оказывается, однако, что в тщедушном теле юного тапера живет душа талантливого художника.

«Мальчик бережно положил руки на клавиши, закрыл на мгновение глаза, и из-под его пальцев полились торжественные, величавые аккорды начала рапсодии. Странно было видеть и слышать, как этот маленький человек, голова которого едва виднелась из-за пюпитра, извлекал из инструмента такие мощные, смелые, полные звуки. И лицо его как будто бы сразу преобразилось, просветлело и стало почти прекрасным...»

---

[1] Пошло (от *фр.* mesquin).
[2] Грубо (от *фр.* brutal).

Как и в рассказе «Чудесный доктор», счастливая встреча совершает резкий поворот в судьбе бедного человека. Но и здесь благотворитель не является богачом, внезапно возлюбившим бедняка. В рассказе «Тапер» добрым ангелом мальчика является знаменитый пианист Антон Рубинштейн. Таким образом, и благодетель и объект благодеяния — служители искусства. «...Никогда и никому Азагаров не передавал тех священных слов, которые ему говорил, едучи с ним в санях в эту морозную рождественскую ночь, его великий учитель».

Эстетическая идея рассказа именно здесь, в этом благоговейном отношении юного героя к словам великого мастера. Мы не знаем этих слов, но мы ощущаем пафос рассказа — прославление священного искусства, прославление прекрасного и доброго в их неразрывном единстве.

Размышляя над судьбой людей, наделенных большим талантом, но живущих в обществе, где чувства искривлены, изуродованы, писатель ставит вопрос о возможной гибели таких людей, о распаде их сознания под влиянием морального уродства, буржуазного общества. Такова проблематика рассказа «Погибшая сила» (1900).

Начинается рассказ своеобразным гимном в честь красоты. Художник Савинов стоит перед своим творением — картиной, над которой он работает с любовью и вдохновением. В законной гордости художника «не было места мелочному профессиональному тщеславию, потому что Савинов относился очень холодно к своей известности, давно перешагнувшей за пределы России. Здесь артист благоговел перед своим произведением, почти не веря тому, что он сам, своими руками создал его».

Искусство для Куприна неотделимо от живой жизни, от той светлой радости, которую дарит человеку красота мира. Когда Савинов выходит из церкви, где он писал свою картину, его охватывает могучая радость бытия. «Как все звонко, радостно, ароматно и красиво было вокруг!.. Среди дня прошел крупный дождик, и теперь омытые листья тополей и каштанов блестели, точно по-праздничному. Откуда-то неслось благоухание мокрой, освеженной дождем сирени. Небо стало к вечеру гуще и синее, а тонкие, белые ленивые облака порозовели с одного бока. В воздухе зигзагами низко носились, чуть не задевая лица, резвые, проворные ласточки, и как-то странно гармонировал с их веселым стремительным

визгом протяжный и грустный звон отдаленного колокола».

Резкий диссонанс в это настроение, созданное красотой искусства и красотой реальной жизни, вносит появление художника Ильина, сломленного и выбитого из колеи. Перед Савиновым «стоял мужчина в рваном холщовом летнем пиджаке, в разорванных на коленях панталонах и в опорках на босу ногу, еще не старый, но уже согнутый той обычной сгорбленностью бродяг и нищих, которая приобретается от привычки постоянно ежиться на холоде, тесно прижимая руки к бокам и груди. Лицо у него было испитое, пухлое и розовое, шире внизу, с набрякшими веками над вылинявшими, мокрыми глазами, с потресканными и раздутыми губами, с нечистой, свалявшейся в одну сторону черной бородой. Этот человек держал в руках рваную шапку. Черные спутанные волосы беспорядочно падали ему на лоб».

Куприн нарисовал портрет человека, дошедшего до последней ступени духовного падения, человека, которому как будто уже ничего не стыдно, ничего не жаль. Собственное прошлое перестало быть для Ильина заветным. Оно как бы служит спекулятивным средством привлечь внимание прохожих («Не откажите во имя человеколюбия уделить несколько сантимов па обед бывшему стипендиату Императорской академии художеств»).

Будучи узнанным, Ильин перестает «играть» в нищего. Но жизнь сломала Ильина, и писатель показывает, как безнадежно болен духовно этот человек. Все дальнейшее поведение героя дается в двойном плане, в соединении Ильина «прошлого» с Ильиным «настоящим».

Восторженно говоря о картине Савинова, он вдруг восклицает: «Ручку мне пожалуйте, ручку... не откажите» — и целует протянутую ему руку. Это, конечно, жест преклонения перед гением Савинова, создавшего тот образ божественной красоты, о котором мечтал Ильин и до которого он не сумел возвыситься. «Господин Савинов! Не вам руку целую... Русскому гению руку целую... Я — мертвый человек — новую зарю приветствую в вас». Это слова человека, всем сердцем любящего искусство. И все-таки «ручку мне пожалуйте» звучит каким-то невольным или актерски нарочитым лакейством.

Вспоминая прошлое — работу в Петербурге, а затем в Риме, несчастную страсть, которая привела его к духовной гибели, Ильин преображается, но в конце ясно, что

он не вернется к прежней творческой жизни, он окончательно выбился из колеи, он уже безнадежно больной человек.

Непостижимая и властная сила любви всегда была для Куприна интереснейшим предметом художественного исследования. Но при этом им неизменно ставятся или затрагиваются проблемы социальных отношений. В рассказе «Погибшая сила» нравственно уродливое торжествует над нравственно прекрасным: гибнет талантливый, может быть гениальный артист, а ничтожная светская женщина продолжает преуспевать, не поняв, даже не заметив, какую жизнь она смяла мимоходом. Писатель не делает акцента на социальных причинах катастрофы, постигшей Ильина,— ведь его погубила фатальная сила любви. Но дело обстоит не совсем так. Жена богатого генерала, втоптавшая в грязь чувства молодого художника, во многих отношениях напоминает аристократку Кэт из «Прапорщика армейского», Нину Зиненко из «Молоха». В этих извращенных натурах, с которыми себе на горе связывают свою судьбу купринские герои, воплотился цинизм, столь ненавистный Куприну.

Страстная, хотя и смутная мечта о духовно красивом и свободном человеке, сострадательное отношение к людям, изуродованным действительностью, ненависть к буржуазной пошлости — ко всему, что враждебно священному миру Прекрасного,— таков пафос произведений, созданных Куприным в ранний период его творчества.

Глава 2

В СРЕДЕ ДЕМОКРАТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

С 1901 года начинается новый период литературной деятельности Куприна. После нескольких лет бродячей жизни провинциального литератора, кочующего по стране в поисках заработка, Куприн переезжает в Петербург. Если раньше его встречи с писателями были случайными, то теперь он попадает в самую гущу литературной жизни Петербурга, устанавливая также тесную связь с писателями Москвы, куда часто наезжает. Имя автора «Молоха» и «Олеси» и талантливых рассказов становится известным в широких кругах писателей и читателей.

Новый период в литературной деятельности Куприна совпадает с началом предреволюционного подъема, многое определившего в его творчестве.

В эти годы Куприн живо ощущает потребность общения с передовыми литературными силами — и для совершенствования своего мастерства и для расширения своего идейного кругозора. Он стремится установить личный контакт с Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, с А. М. Горьким, чья звезда уже высоко взошла на литературном небосклоне.

Чехову, с которым Куприн познакомился в 1899 году, импонировали наблюдательность Куприна, его умение честно и смело писать о социальном зле. Поэтому Чехов принял горячее участие в судьбе Куприна. Начиная с 1901 года они неоднократно встречаются и регулярно переписываются. В письмах они обмениваются мыслями о работе Московского Художественного театра и постановках пьес Чехова, о проектируемом Куприным издании своей первой книги рассказов. Переписка свидетельствует о том, как растет интерес обоих писателей к политическим событиям, начинающим потрясать страну. В одном из писем Куприн в сочувственных тонах сообщает Чехову о студенческих волнениях, с возмущением пишет о произволе царских сатрапов, запретивших празднование в Петербурге двухсотлетия русской печати. Однако главное в этой переписке — литературные проблемы. Куприн обращается к гениальному писателю с вопросами, и тот дает ему деликатные советы. Чехов помог Куприну в работе над рассказом «В цирке», сообщив, как врач, о состоянии, в котором должен был находиться герой рассказа — захворавший атлет Арбузов. А после опубликования рассказа Чехов пишет О. Л. Книппер: «Это свободная, наивная, талантливая вещь, притом написанная несомненно знающим человеком» [1].

Один из советов Чехова Куприну — писать как можно больше, преодолевая любые препятствия, твердо идти к поставленной цели. Куприн относился к своему наставнику с благоговением. Он сообщает Чехову: «Очень хотелось мне писать о «Вишневом саде»!.. ...знаю, что писал бы с большой любовью и с нежной осторожностью...» [2]

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XIX. Гослитиздат, 1950, с. 234.

[2] «Литературное наследство», т. 68. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 394.

Как мы уже отмечали, А. П. Чехов был, несомненно, одним из писателей, наиболее близких Куприну. Об этом красноречиво свидетельствуют письма Куприна к Чехову, опубликованные в 1960 году [1]. Предполагая посвятить Чехову сборник рассказов, Куприн так мотивирует это намерение: «...признаюсь — мне всегда была приятной мысль поставить вперед дорогое для меня литературное имя» [2]. Куприн посвятил Чехову ряд своих произведений и лекций. В одном из писем он сообщает Чехову, что прочитал на литературном вечере его рассказ «Событие» [3]. Глубокое почитание Куприным замечательного мастера выражалось и в том, что молодой писатель неоднократно отсылал Чехову свои произведения.

По письмам Куприна к Чехову можно проследить, как он высоко ценит опыт своего старшего современника. Куприн ставит Чехова в известность о своих произведениях и творческих планах, просит его выслать ему свои произведения с автографом. Он также информирует Чехова о настроении ряда писателей, о новых книгах, которые скоро увидят свет. В своих письмах Куприн посвящает Чехова в детали московской литературной жизни, обращаясь к нему как к учителю. С иронией он пишет, например, о Л. С. Кулаковой, которая пристала к нему с вопросом: что о ней думает Антон Павлович и какой он ее находит. «Грешный человек — каюсь — я от вашего имени наговорил ей такую бездну лестных вещей, что и она ко мне стала гораздо благосклоннее» [4]. А вот как Куприн выражает свое отношение к драматургии Чехова: «...я основательно смотрел и слушал три ваши пьесы. Я их так люблю и так в них вчитался, что на сцене Художественного театра они меня совсем не удовлетворили» [5].

Куприн в письмах к Чехову говорит о себе как о «человеке, который предан вам всей душой» [6]. С радостью он сообщает о посещении Художественного театра и об отношении к спектаклям по пьесам Чехова [7].

---

[1] См.: «Литературное наследство», т. 68, с. 379—394.
[2] Там же, с. 383.
[3] Там же, с. 389.
[4] Там же, с. 379.
[5] Там же, с. 380.
[6] Там же, с. 386.
[7] Там же, с. 380—382.

О творческой перекличке Чехова и Куприна много писалось. Особенно следует выделить статью в «Литературном наследстве» И. Корецкой [1], в которой автор, опираясь на большой фактический материал, говорит о творческом созвучии писателей, об участии Куприна совместно с Чеховым в демократических органах печати, о близости их взглядов на многочисленные явления общественно-политической жизни. Куприн был одним из инициаторов привлечения Чехова в «Знание».

В. В. Воровский писал, что «жажда освобождения человеческого *чувства* (курсив Воровского.— *А. В.*) от «цепей рабства и пошлости» возникла и у Чехова и у Куприна на почве протеста против жалкой и гнусной действительности, которую они наблюдали вокруг себя. Жизнь маленького, среднего, серого человека — вот тот материал, над которым работали и Чехов и Куприн. Не герои, не крупные интересные умные личности, с которыми приходилось им встречаться, привлекали внимание художников, а именно те никому не ведомые, безымянные люди, которые образуют массу общества и на которых особенно рельефно сказывается вся бессмысленность их существования» [2].

Все это верно, но лишь с одной поправкой. И Чехов и Куприн среди «маленьких» безымянных неудачников умели находить интересных, значительных людей, гибнущих именно из-за неумения и нежелания приспособляться к пошлости буржуазного общества.

При всей близости Куприна к Чехову они были все-таки очень разными художниками. Это, в частности, сказывается в их подходе к изображению страдающего, неустроенного человека. Герои Куприна «беспокойней», они склонны к экзальтации, к мучительным раздумьям, мечтательному самовозвышению, которое легко сменяется самоунижением, они склонны к исповеди перед самими собой. Это натуры возбудимые, рефлектирующие, легко ранимые, трагически мятущиеся в атмосфере мещанства.

Чехов еще более беспощадно, чем Куприн, бичевал мещанскую тупость и пошлость во всех ее проявлениях. Но ненависть к пошлому, горячая любовь к человеку, заинтересованность в его судьбе прятались за внешним

---

[1] «Литературное наследство», т. 68, с. 363—378.

[2] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 252.

холодным спокойствием исследователя. Оставаясь как будто бесстрастным, не высказывая непосредственно своего отношения к собственным персонажам, Чехов ставил их в такое положение, так сталкивал их, так поворачивал, что необычайно рельефно обнаруживались духовное убожество, отвратительный эгоизм и прочие пороки российского мещанства, а также слабости честной, гуманистически настроенной, но пассивной интеллигенции.

С нашей точки зрения, социальные мотивы поведения у героев Куприна значительно более обнажены, чем у героев Чехова. Не следует забывать о том, что Куприн вступил в «большую» литературу тогда, когда передовую интеллигенцию особенно сильно волновали насущные социальные проблемы. Многое тут объясняется и разницей художественного темперамента, мироощущения. Чехов продолжал оставаться для Куприна великим примером, но его тянуло вместе с тем к художнику новой формации, с огромной силой выражавшему дух революционной эпохи,— к А. М. Горькому.

Во время одного из своих приездов в Ялту к А. П. Чехову Куприн знакомится с В. С. Миролюбовым, издателем демократического «Журнала для всех», в котором сотрудничали Горький и наиболее передовые петербургские и московские писатели [1]. Миролюбов предложил ему должность секретаря журнала. Переезд Куприна осенью 1901 года в Петербург явился значительным событием в его жизни и творческой деятельности. С 1901 по 1904 год Куприн печатает в «Журнале для всех» и в «Мире божьем», в редакции которого он некоторое время работает, рассказы: «В походе», «Трус», «В цирке», «Болото», «Корь», «С улицы», «Жидовка». Он прочно входит в среду демократических писателей Петербурга и Москвы, сближается с И. Буниным, знакомится с Л. Андреевым (стоявшим тогда на демократических позициях), А. Серафимовичем, Н. Гариным-Михайловским, В. Вересаевым, Е. Чириковым, С. Скитальцем, С. Юшкевичем, Н. Телешовым и многими другими. Бывая в Москве, он посещает литературный кружок «Среда», где встречается с писателями-реалистами как старшего, так и молодого поколения.

---

[1] В своих воспоминаниях о Куприне М. К. Куприна-Иорданская много говорит о связях Куприна с демократическими писателями той поры. См.: М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости. М., «Художественная литература», 1966.

Собрания «Среды» посещал Горький, оказавший большое влияние на этот литературный кружок [1].

В 1902 году в Москве вышла «Книга рассказов и стихотворений» участников «Среды». В «Книге» были напечатаны произведения М. Горького, Л. Андреева, И. Бунина, Н. Телешова, А. Куприна, Е. Чирикова, Д. Мамина-Сибиряка, Н. Златовратского и др. Все опубликованные произведения выражали в той или иной мере демократические взгляды.

В 1903 году издательство «Знание», руководимое Горьким, начало систематически выпускать сборники. Первый сборник был составлен главным образом из произведений писателей — участников московской «Среды».

Если декадентство, получившее распространение к началу XX века, развернуло свою шумную деятельность на страницах «Весов», «Перевала», «Золотого руна», «Нового пути», то другой литературный лагерь — реалистический, идейно и художественно противостоящий декадентству,— объединился вокруг издательства и сборников «Знание». Это издательство стало центром прогрессивной, демократической литературы начала XX века, идейным вдохновителем которой был Горький.

Влияние Горького на демократических писателей определялось не только его громадным талантом, но и тем, что у него была ясно выраженная эстетическая программа. Горький выступил как воинствующий гуманист, провозгласивший гимн человеку — хозяину природы, преобразователю общества на новых, разумных началах. Он страстно боролся за свои идеалы не только творчеством, но и всей своей общественной деятельностью. Именно отчетливая позитивная программа обеспечила за Горьким роль идейного руководителя демократической литературы.

Горький никогда не отделял себя от всей прогрессивной литературы своего времени, он стремился обратить каждый честный талант на службу прогресса и демократии.

Горьковское влияние распространялось на многих писателей тех лет. Оно осуществлялось и в непосредственной творческой помощи, в письмах и личном общении. А. Н. Толстой в своих воспоминаниях о Горьком

---

[1] Об участии Куприна в литературном объединении «Среда» и в «Знании» см.: Ф. И. Кулешов. Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1963, с. 196—198.

писал: «Горький первого периода — романтик по форме, большевик по целеустремленности... Несомненно — Горький подготовил революционный темперамент в интеллигенции (и отчасти в пролетариате) перед революцией 1905 года» [1].

Деятельность писателей критического реализма предреволюционного периода, протекавшая под идейно-художественным влиянием Горького, соответствовала интересам пролетарского революционного движения, интересам освободительной борьбы.

На долю партии пролетариата выпала исторически ответственная задача. В 1905 году Ленин писал: «В современной России не две борющиеся силы заполняют содержание революции, а две различных и разнородных социальных войны: одна в недрах современного самодержавно-крепостнического строя, другая в недрах будущего, уже рождающегося на наших глазах буржуазно-демократического строя. Одна — общенародная борьба за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию, т. е. за самодержавие народа, другая — классовая борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества» [2].

Общенародная борьба за свободу нашла свое широкое отражение в творчестве писателей критического реализма. «Пролетарская борьба,— писал Ленин,— захватывала новые слои рабочих и распространялась по всей России, влияя в то же время косвенно и на оживление демократического духа в студенчестве и в других слоях населения» [3].

Характеризуя годы, предшествовавшие революции 1905 года, В. И. Ленин писал: «Рабочее движение переходит в открытую политическую борьбу и *присоединяет* политически проснувшиеся слои либеральной и радикальной буржуазии и мелкой буржуазии...» [4]

Борьба с реакционным царским режимом объединяла всю передовую литературу тех лет, выступившую с обличением средневековых полукрепостнических учреждений, которые, как указывал Ленин, «гнетущим ярмом лежат на пролетариате и на народе вообще, задерживая рост политической мысли» [5]. Именно против этих средневе-

---

[1] А. Н. Толстой. Собр. соч., т. 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 120.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 282—283.
[3] Там же, т. 6, с. 181.
[4] Там же, т. 12, с. 154.
[5] Там же, т. 1, с. 300—301.

ковых устоев и учреждений был направлен критический пафос демократической литературы. Литература критического реализма проникнута идеей защиты человеческой личности и человеческого достоинства, попираемых господствующими классами.

В творчестве ряда писателей-реалистов 90-х годов XIX века и начала XX века дается критическое изображение застоя, рутины, мещанской пошлости. Мрачный и затхлый быт, насаждаемый господствующими классами, весь комплекс тех реакционных явлений, который получил наименование «окуровщины», изображены во многих произведениях критического реализма. В обличении собственнического мира эта литература сближается с Горьким.

Она не обладала последовательностью Горького, ибо нередко видела истоки эгоистической пошлости и подлости в самой природе человека. Но многие из писателей этой группы уже понимали, что недостатки и пороки буржуазного общества заложены в социальном строе. Обличение пошлости и застоя как следствия буржуазного уклада дается в ряде произведений Чирикова (например, в рассказе «Фауст»). Против буржуазного эгоизма, против социальной несправедливости поднимали голоса В. Вересаев, Н. Тимковский, С. Гусев-Оренбургский и многие другие. Борьба этих писателей с «торжествующей пошлостью» была, бесспорно, прогрессивной, хотя они нередко искали выхода в области иллюзий и полуфантастических мечтаний.

Демократизм литературы критического реализма особенно сказался в годы непосредственного революционного подъема.

В значительной степени под влиянием Горького, а главное — под воздействием самих революционных событий писатели критического реализма, объединенные вокруг «Среды», издательства и сборников «Знание», становятся выразителями революционных настроений, резко выступают против деспотического строя.

Общение с передовыми писателями не только идейно обогатило Куприна, но и явилось для него школой мастерства. Писал Куприн легко, и ему обычно не очень хотелось возвращаться к написанному. Но редактор «Журнала для всех» В. С. Миролюбов, великолепный стилист И. Бунин, принявший живейшее участие в творческой судьбе Куприна, и, наконец, Горький, ставший на

время властителем дум писателя,— все они требовали от Куприна упорной работы над языком и стилем. Творческая атмосфера, царившая в кругу писателей-«знаньевцев», толкала Куприна к серьезным раздумьям, к совершенствованию мастерства.

В 1903 году появляется первый том рассказов Куприна, выпущенный «Знанием». В него вошли повесть «Молох» и рассказы «Ночная смена», «Одиночество», «Ночлег», «Лесная глушь», «Дознание», «В цирке», «На покое».

Первая книга всегда большое событие в жизни писателя. И как это свойственно, кажется, всем талантливым художникам-дебютантам, Куприн не был уверен в том, что его произведения понравятся читателю и произведут благоприятное впечатление на критику. Он пишет А. П. Чехову: «Если она (книга.— *А. В.*) Вам понравится, я буду счастлив, если же нет, то мне не будет ни обидно, ни стыдно, потому что следующую книгу я напишу лучше» [1].

Выход книги способствовал усилению популярности Куприна. Отзывы о ней поместили крупные журналы. Известный критик А. И. Богданович, который в свое время отрицательно отнесся к «тенденциозности» повести «Молох», да и теперь продолжал усматривать в ней «чуждое влияние», восхищался рассказами Куприна, производящими «впечатление необычайной свежести, чистоты и яркости». «В лице г. Куприна,— писал он,— русская литература, по нашему мнению, обогатилась новой крупной силой, от которой мы можем ожидать многого» [2].

А. И. Богданович очень зорко подметил умение художника даже в трагических по содержанию произведениях передать радость жизни, «непосредственность бытия» [3]. Отмечена критиком и сжатость, соразмерность рассказов Куприна, точность и свежесть эпитетов.

Реакционные писатели и публицисты — Д. Мережковский, З. Гиппиус, М. Меньшиков, В. Розанов, Д. Философов и другие — делали все от них зависящее, чтобы противостоять возросшему успеху сборников «Знание» и общественной деятельности писателей-«знаньевцев». Реакционная мысль начала проникать и на страницы «Журнала для всех», где либерал Миролюбов предоставил воз-

---

[1] Государственная библиотека имени В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 392.

[2] «Мир божий», 1903, № 4, отдел второй, с. 10.

[3] Там же, с. 8.

можность печататься критику А. Волжскому, выступавшему с «разносными» статьями против марксизма и литературно-общественной деятельности А. М. Горького. Поэтому Куприн решил уйти из этого журнала.

В годы, предшествовавшие первой русской революции, Куприн стал одним из наиболее последовательных выразителей демократических чаяний передовой русской интеллигенции, противостоящей влиянию декадентской философии и литературы.

Начало 900-х годов — наиболее интересное и ответственное время в литературной работе Куприна. Он убеждается в том, что находится на правильном пути. Он получает от Л. Н. Толстого одобрительный отзыв о рассказе «В цирке». Толстой даже обращается с просьбой к Чехову выслать ему «Миниатюры» Куприна. А вскоре после знакомства Л. Н. Толстого с рассказами Куприна происходит их первая встреча, оставившая неизгладимое впечатление в памяти молодого писателя. В очерке «О том, как я видел Толстого на пароходе «Св. Николай» Куприн писал: «Меня ему представили... Я был очень растерян в эту минуту. Помню пожатие его большой, несгибающейся старческой руки... Я понял в эти несколько минут, что одна из самых радостных и светлых мыслей — это жить в то время, когда живет этот удивительный человек».

Л. Н. Толстой и в дальнейшем продолжал следить за творчеством Куприна.

В общем, похвалы сыпались на молодого писателя со всех сторон. Но он отнюдь не был удовлетворен своей работой. Ему приходилось очень много работать в редакции либерального журнала «Мир божий», разбирать и читать рукописи [1]. Это занятие почти не оставляло времени для художественного творчества. Кроме того, печатание в журнале собственных вещей вызывало сплетни о том, что Куприн якобы обязан своему успеху родствен-

---

[1] О деятельности Куприна как члена редколлегии журнала «Мир божий» см.: М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости. М., «Художественная литература», 1966, с. 78—79.

«До вступления Куприна в состав редакции Богданович считал излишней переписку с авторами, рукописи которых явно для журнала не годились... Против этого порядка выступили Куприн и Батюшков... Своей задачей Куприн считал выдвижение новых талантливых авторов. Поэтому он очень внимательно читал поступавшие в отдел рукописи...» (М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости, с. 107—108).

ным связям (он был женат на М. К. Давыдовой — дочери издательницы журнала). Вероятно, конфликт с заведующим редакцией А. И. Богдановичем явился последней каплей, переполнившей чашу терпения Куприна. Он пишет одному из своих корреспондентов: «Тяжела жизнь: сплетни, пересуды, зависть, ненависть... Я очень одинок и печален» [1]. А вскоре, в письме к Ф. Д. Батюшкову, снова жалуется на нравы петербургской литературной среды: «Меня всегда тяготила моя «родственная» связь с журналом... отголоски сплетен, синтез которых заключается в том, что меня печатают и хвалят в журнале ради моей близости к нему» [2]. А в письме к другому лицу он с удовлетворением заявляет: «Я теперь к журналу не имею ровно никакого отношения» [3].

Разрыв с «Миром божьим» не был частным, узко житейским инцидентом. Этот разрыв свидетельствовал о том, что Куприну было тесно в идейных рамках либерального журнала. В литературно-общественной позиции Куприна был здоровый демократизм, позволявший ему улавливать передовые веяния, чутко прислушиваться к голосам, возвещавшим наступление новых времен, приход нового человека — разрушителя обветшавших устоев и преобразователя жизни. Характерно: когда руководимое Горьким товарищество «Знание» приняло к изданию книгу рассказов Куприна, то он писал Чехову, как ему «приятно выйти в свет под таким флагом» [4]. А вскоре он писал директору-распорядителю и одному из редакторов «Знания», К. П. Пятницкому: «Если увидите Алексея Максимовича — передайте ему мой поклон и мой читательский восторг по поводу «Человека» [5].

Влияние усиливающейся освободительной борьбы, духовное воздействие А. М. Горького углубляли социальное содержание произведений Куприна. Это проявлялось даже в таких его произведениях, тематика которых непосредственно как будто и не связана с общественными битвами эпохи.

---

[1] Переписка с М. Киселевым. ЦГАЛИ, ф. 240.

[2] Письмо к Батюшкову от 25 августа 1902 года. Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР, ф. 115.

[3] Письмо к А. М. Федорову. ЦГАЛИ, ф. 240.

[4] Государственная библиотека имени В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 392.

[5] Из письма к К. П. Пятницкому, май 1904 года. ИМЛИ. Архив А. М. Горького. ПГ-РЛ.

* * *

Конечно, популярности Куприна способствовала демократическая направленность его творчества, нашедшая благоприятную атмосферу в годы начавшегося общественного подъема.

Новый период в жизни страны, пробуждающейся от вековой спячки, естественно, наложил отпечаток на все творчество Куприна этих лет. Демократизм, присущий и прежним произведениям Куприна, приобретает еще большую устремленность, осознанность, ибо теперь писатель выступает не как одиночка, а как представитель целого литературного направления, находящегося под влиянием Горького. Обличение мещанской, реакционной твердыни становится более острым и последовательным. Своим резко критическим изображением застойного болота жизни Куприн идейно сближается с другими участниками горьковского «Знания».

Название одного из лучших рассказов Куприна — «Болото» (1902) — приобретает символическое значение.

Замысел этого прекрасного рассказа связан с пребыванием Куприна в Зарайском уезде Рязанской губернии, где он осенью 1901 года проводил землемерные работы. Жизнь в рязанской глуши позволила ему лучше узнать деревню и побудила написать рассказ о тяжкой судьбе русского крестьянства.

В письме к Н. К. Михайловскому в октябре 1902 года он предлагает опубликовать этот рассказ в «Русском богатстве» и излагает его сюжет:

«Студент и землемер ночуют в сторожке лесника, где вся семья больна малярией. Впечатление, как будто эти люди одержимы духами, в которых сами с ужасом верят. Баба поет:

И все люди спят,
И все звери спят...

И от этого напева веет древним ужасом пещерных людей перед таинственной и грозной природой. Среди ночи лесника вызывают стуком в окно на пожар в лесную дачу. Кругом сторожки туман, густой и липкий, который пахнет сырыми грибами и дымом болотного пожара. Студент, чуткий и слабонервный человек, никак не может отделаться от мучительного и суеверного страха за лесника, который один среди этой ночи и тума-

на идет теперь по лесу. Вот и все. Рассказ весь в настроении» [1].

С «Русским богатством» Куприну, однако, явно не везло. Вслед за повестью «Олеся» редакция отказалась печатать и «Болото», хотя позже и поместила положительный отзыв о рассказе. В отзыве отмечалось, что Куприн «не ограничивается изображением этого почти зоологического быта оторванных от настоящего человеческого общества людей, но вкладывает в уста студента страстное желание как-нибудь помочь этим «пасынкам цивилизации»... Еще вечером, бродя по лесу, экспансивный молодой человек раздражал горячими речами своего угрюмого товарища по съемке и то развивал взгляды на мужика, напоминающие «Власть земли» Успенского, то, признавая подавленность крестьянства, выносящего на своих плечах всю тяжесть общественной пирамиды, звал на помощь ему...» [2].

Автор статьи подчеркивал также, что «Болото» выгодно отличается «среди современной безыдейности и декадентских фиоритур своим жизненным сюжетом и симпатией к тем, для кого история была до сих пор жестокою мачехой» [3].

Ряд критиков сходился на том, что писатель сумел воссоздать глубокие противоречия, характерные для всей русской жизни, что трагичность нарисованных писателем картин ясно говорит, сколь беспочвенна доктрина «малых дел», сколь бесполезны попытки улучшить положение народа благотворительными мероприятиями.

Критик Ник. Ашешов писал, что рассказ «гораздо шире своего содержания. Болота в жизни у нас везде и всюду очень много, и много гибнет там Степанов... И не только хлеб, лекарство и школа, как думает юный студент Сердюков, спасет Степанов от гибели вырождения и гибели вследствие столкновения с культурой. Здесь нужно нечто побольше, пошире, нечто захватывающее жизнь, как кольцом, своей всесторонностью. В болоте умирает человек, нужно воскресить *человека.* А эта задача потруднее и поважнее хлеба, лекарства и школы...» [4].

---

[1] Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

[2] «Русское богатство», 1903, № 2, с. 150.

[3] Там же.

[4] Ник. Ашешов. Рассказы А. Куприна.— «Вестник и библиотека самообразования», 1903, № 17, с. 747.

Если Ашешов так абстрактно говорит о средствах, необходимых для воскрешения человека, то это объясняется не только цензурными соображениями. Либеральный критик не решался и для себя делать тех выводов, которые диктовала художественная логика этого произведения. Из рассказа «Болото», так же как и из чеховской «Палаты № 6», напрашивается вывод: «Дальше так жить невозможно».

Как выразился Куприн в цитированном выше письме, рассказ «Болото» «весь в настроении». Выдающийся мастер острого сюжета, Куприн создавал и такие произведения, в которых отсутствует сюжет в простейшем понимании этого термина, то есть нет переплетения событий, влияющих на судьбы героев, нет «интриги». Драматическая напряженность повествования создается в таких рассказах (их можно назвать этюдами) изображением определенной обстановки, многозначительными эмоционально-психологическими деталями.

Именно в такой «бессюжетной», но исполненной мрачного трагизма ситуации заключается своеобразная сила воздействия рассказа «Болото». Идут вольнопрактикующий землемер Жмакин и студент Сердюков и беседуют, вернее, говорит простодушный Сердюков, а желчный и молчаливый Жмакин слушает, иногда подавая угрюмо-иронические реплики. Добираются они до избы лесника Степана и ночуют там. Среди ночи за Степаном приезжают, так как лесной пожар перекинулся на территорию, где находится его участок, и лесник уходит в «сырую тьму», в «ужасное, таинственное безмолвие». Вот и все «события» рассказа.

По содержанию и по настроению этот «бессюжетный» рассказ довольно резко делится на две части, как часто бывает у Куприна. Первая, вступительная часть, носящая несколько философический характер, посвящена рассуждениям студента Сердюкова о таинственной душе русского крестьянства и только внутренне, эмоционально-психологически связана со второй, основной частью, где возникает главная тема — тема «болота», губящего человека.

Образ восторженного и красноречивого студента Сердюкова несколько шаржирован. Сердюков — представитель той части студенчества, которая еще не совсем утратила наивную веру в народнические утопии. Тем не менее некоторые собственные мысли писатель выражает его устами.

Куприна всегда восхищал фольклор, который Горький впоследствии назовет основой художественной культуры нации. И мы слышим голос самого Куприна в восклицании Сердюкова: «У народа своя медицина, своя поэзия, своя житейская мудрость, свой великолепный язык...»

Как и в предшествующих произведениях о деревне, Куприн говорит о пропасти, отделяющей так называемый «цивилизованный» мир от крестьянской массы, о губительном воздействии «цивилизации» на крестьянство. Но писатель отвергает не цивилизацию как таковую, а то зло, которое несет в деревню буржуазный город. Куприн воздает дань крестьянскому труду, который он готов поставить выше любого другого. Но все, что говорит по этому поводу Сердюков, выражено в несколько парадоксальной и слишком восторженной форме и, конечно, лишь отчасти является мнением писателя.

Переход к основной теме дан довольно резко — во внезапной смене пейзажа. Во вступительной части рассказа от леса исходит жаркий и сухой аромат смолистых ветвей, чувствуется медвяный запах травы. Внезапно все эти запахи сменяются одним — настойчивым, о чем-то предупреждающим.

«Дорога шла вниз. На повороте в лицо студента вдруг пахнуло, точно из глубокого погреба, сырым холодком.

— Осторожнее, здесь болото,— отрывисто и не оборачиваясь сказал Жмакин».

Пахнуло сырым воздухом, произнесено слово «болото», и это слово сразу получает обобщающий смысл.

«Вправо и влево от тропинки шел невысокий, путаный кустарник, и вокруг него, цепляясь за ветки, колеблясь и вытягиваясь, бродили разорванные неясно-белые клочья тумана. Странный звук неожиданно пронесся по лесу. Он был протяжен, низок и гармонично-печален и, казалось, выходил из-под земли. Студент сразу остановился и затрясся на месте от испуга.

— Что это, что? — спросил он дрожащим голосом.

— Выпь,— коротко и угрюмо ответил землемер.— Идемте, идемте. Это плотина.

Теперь ничего нельзя было разобрать. И справа и слева туман стоял сплошными белыми мягкими пеленами. Студент у себя на лице чувствовал его влажное и липкое прикосновение... Дороги не было видно, но по сторонам от нее чувствовалось болото. Из него подымался тяжелый запах гнилых водорослей и сырых грибов. Поч-

ва плотины пружинилась и дрожала под ногами, и при каждом шаге где-то сбоку и внизу раздавалось жирное хлюпанье просачивающейся тины».

Все в этом описании — протяжные и печальные звуки, влажные клочья тумана, тяжелый запах гнилых водорослей, хлюпанье тины — создает ощущение какого-то темного и страшного царства. Пейзаж предваряет картину умирания крестьянской семьи в болоте. Страшное в рассказе не в нагнетании каких-то ужасов, не в кошмарных видениях. Страшное — в безразличной и полной покорности лесника Степана своей судьбе. О вещах, о которых, казалось бы, нельзя говорить без муки и протеста, Степан сообщает как о чем-то привычном, неизбежном, неотвратимом: «И жена и ребятишки все извелись, просто беда. Грудной еще ничего покуда... А мальчонку, вашего крестника, на прошлой неделе свезли в Никольское. Это уж мы третьего по счету схоронили... Позвольте-ка, Егор Иваныч, я вам посвечу. Поосторожнее тут!»

На ощущения и мысли людей, живущих, вернее, умирающих в этой глухомани, наложила отпечаток трясина с ее проклятыми ядовитыми испарениями. Сердюков спрашивает Степана, почему он и его семья не лечатся, почему он не переводится на другой, более здоровый участок. «Пробовали мы лечиться, да что-то ничего не выходит,— безнадежно развел руками Степан.— Трое вот, конечно, умерли у меня... Главная сила, мокреть здесь, болото, ну и дух от него тяжелый, ржавый... Оно бы, барин, чего лучше перевестись. Да ведь все равно кому-нибудь и здесь жить надо... Я так полагаю, Миколай Миколаич, что это все равно, где жить. Уж батюшка, царь небесный, он лучше знает, кому где надлежит жить и что делать».

С каждой последующей строкой рассказа сгущается атмосфера безнадежного смирения лесных обитателей перед неотвратимой гибелью. Огромная, закопченная и холодная изба производит впечатление нежилой. Лубочные картинки, приклеенные к стенам хлебным мякишем, почерневшая керосиновая лампа, едва проливающая свет, свидетельствуют о крайней бедности. Такова обстановка комнаты, где медленно умирает целая семья.

Добродушный и тихо-покорный Степан, молча сносящий нападки рано состарившейся и раздражительной жены, бледные и хилые дети, обреченные на близкую

смерть,— все это складывается в одну кошмарную картину, которую можно было бы назвать: «Жертвы преступления».

Студент Сердюков приходит в отчаяние при виде того, как гибнет без сопротивления целая семья. Когда он забывается тяжелым сном, то в его кошмарах уродливо трансформируются впечатления дня, он и во сне продолжает мучительный разговор с землемером: «Кому нужно это жалкое, нечеловеческое прозябание? Какой смысл в болезнях и в смерти милых, ни в чем не повинных детей, у которых высасывает кровь уродливый болотный вампир?»

Это спрашивает сам автор, в тяжелом недоумении остановившийся перед кошмаром повседневной мужицкой жизни.

Ничто, пожалуй, не производит такого сильного впечатления в этом трагическом рассказе, как образ девочки Вари — дочери Степана, образ, как бы светящийся изнутри, исполненный грустной поэзии.

«Сердюков вгляделся внимательнее в лицо девочки, сидевшей на кровати, и оно поразило его своей болезненною красотой и необычным, непередаваемым выражением. Черты этого лица, несмотря на некоторую одутловатость щек, были так нежны и тонки, что казались нарисованными без теней и красок на прозрачном фарфоре, и тем ярче выступали среди них неестественно большие, светлые, прекрасные глаза, которые глядели с задумчивым и наивным удивлением, как глаза у святых девственниц на картинах прерафаэлитов».

Миазмы болотной лихорадки воздействуют, как дым опиума, как наркотики, уносящие человека в страну блаженных сновидений. Когда наступает вечер, обреченные начинают жить новой жизнью сладостных и больных снов. Эти ночи, принося неведомую в обыденной жизни радость, пожирают людей, являются провозвестниками их близкой смерти.

«Девочка, сидевшая на кровати, уронила руки между колен и задумчиво, как очарованная, глядела на огонь лампы. Ее громадные, с неземным выражением глаза еще больше расширились, а голова склонилась набок с бессознательной и покорной грацией. О чем думала она, что чувствовала, глядя так пристально на огонь? Временами ее худенькие ручки тянулись в долгой, ленивой истоме, и тогда в ее глазах мелькала на мгновение странная,

едва уловимая улыбка, в которой было что-то лукавое, нежное и ожидающее: точно она знала, тайком от остальных людей, о чем-то сладком, болезненно-блаженном, что ожидало ее в тишине и темноте ночи».

Портрет девочки — это изображение цветка на болоте, лишенного ярких красок, хрупкого, с нежными очертаниями и тем более прекрасного, что его окружает мрачное уродство, что вид его вызывает ощущение недолговечности. Каким-то чудом вырос этот цветок у трясины, поживет своей едва теплящейся жизнью и тихо умрет. Невольно на память приходят короленковские «дети подземелья».

Писатель часто воспевал красоту, возникающую там, где все ей враждебно. Такой горькой поэмой о ненужной красоте является, в частности, рассказ «Жидовка». Но в рассказе «Болото» мысль писателя охватывает более широкие этические категории. Здесь раскрывается весь ужас обстановки, в которой оказывается бесполезной и красота и вся жизнь человека.

Рассказ «Болото» — это рассказ о путешествии в один из кругов дантовского ада. Но завершается путешествие как бы возвращением к свету, и студентом Сердюковым снова овладевает столь присущее ему радостное восприятие жизни.

«Сердюкову вдруг жадно, до страдания захотелось увидеть солнце и вздохнуть ясным, чистым воздухом летнего утра... Низко нагибаясь, чтобы различать дорогу, Сердюков перебежал плотину и быстрыми шагами пошел вверх. Туман садился ему на плечи, смачивал усы и ресницы, чувствовался на губах, но с каждым шагом дышать становилось легче и легче. Точно карабкаясь из глубокой и сырой пропасти, взбежал, наконец, Сердюков на высокий песчаный бугор и задохнулся от прилива невыразимой радости. Туман лежал белой, колыхающейся, бесконечною гладью у его ног, но над ним сияло голубое небо, шептались душистые зеленые ветви, а золотые лучи солнца звенели ликующим торжеством победы».

Если говорить только о психологии, нельзя не восхищаться жизненностью рисунка, отражающего смену чувства в душе героя. Но концовка рассказа имеет и иной, более глубокий смысл. В произведениях Куприна, какие бы трагические картины он ни рисовал, всегда или почти всегда открыт «просвет» в будущее. Этим Куприн также близок к Чехову.

Конечно, было бы наивным толковать мажорный финал «Болота» как рассудочную аллегорию, заключающую в себе определенные прогнозы, и т.п. Но самый переход в иную — светлую, солнечную — тональность вносил в повествование ноту социальной бодрости и надежды.

Дальше так жить нельзя — говорит Куприн своим рассказом «Болото». А в другом замечательном рассказе — «Мирное житие» — он создал яркий собирательный тип охранителя того общества, которое обрекает людей на беспросветное, «болотное» прозябание, на покорность владыкам жизни.

Рассказ «Мирное житие», появившийся в мае 1904 года во втором сборнике товарищества «Знание», принадлежит к числу лучших произведений Куприна. Л. Н. Толстой по поводу «Мирного жития» заметил: «Не помню уже, как называется у него (у Куприна.— *А. В.*) вещица: старичок идет в церковь — какая это прелесть! Только не следовало старика делать доносчиком. Зачем? Он и так хорош, рельефен, ярок» [1].

Но социальная типичность образа, созданного Куприным, заключается именно в том, что Наседкин — это не просто колоритно зарисованный богобоязненный старичок. Наседкин — тип мелкого соглядатая и клеветника. Причем он клеветник, так сказать, по призванию и даже из «идейных» соображений. Он творит зло во имя того, что он считает добром. В характере и мировоззрении Наседкина отражается лицо среды, «идейно» воспитавшей его, среды, которой старик торопится воздать за благодеяния, полученные от нее.

Наседкин обрисован с едким, чеховским сарказмом, с чеховской «невозмутимостью», с чеховской лаконичностью. Здесь каждая деталь психологически обогащает образ.

«Сдвинув на нос старинные большие очки в серебряной оправе, наклонив набок голову, оттопырив бритые губы и многозначительно двигая вверх и вниз косматыми, сердитыми старческими бровями, Иван Вианорыч Наседкин писал письмо попечителю учебного округа. Почерк у него был круглый, без нажимов, красивый и равнодушный,— такой, каким пишут военные писаря. Буквы сцеплялись одна с другой в слова, точно правильные звенья цепочек разной длины».

---

[1] «Петербургская газета», 1907, 26 июля, № 202.

Наседкин здесь дан в самых общих чертах. Вырисовывается лишь тип старомодного человека. Читатель еще не знает, что именно пишет Наседкин. Но вот один «особый» штрих: красивый и равнодушный почерк. Такой почерк, надо полагать, свидетельствует о внутреннем холодном спокойствии пишущего. Вскоре это раскрывается как одна из характерных черт его натуры.

Наседкин выступает как охранитель «устоев», как верноподданный престола, «ура-патриот» в самом шовинистическом смысле этого слова, а поэтому его высказывания о политике приобретают особое значение,— он, так сказать, «поет» с голоса властей предержащих. В программе расширения учебных планов Наседкин видит дух вольнодумства, опасность возбуждения в умах молодого поколения «превратных и гибельных идей, клонящихся к разрушению добрых нравов, к возбуждению политических страстей, к низвержению авторитета власти и, в сущности, к самому гнилому и пошлому социализму». Лекции, которые читает своим ученикам педагог Опимахов, вызывают в доносчике прилив возмущения, и слово «лекции» он дважды подчеркивает, «язвительно скривив рот набок».

Если бы Куприн рисовал Наседкина только в его непосредственно «злых» проявлениях, образ получился бы однолинейным. Но при всей интеллектуальной ограниченности Наседкина его фигура довольно сложна. Смешение «добра» и «зла», в котором превратно понимаемое добро обращается постоянно злом, является основой этой натуры. Куприн заставляет Наседкина отложить перо в сторону и показывает его погруженным в счастливые мысли о собственном благополучии. Эти мысли его посещают внезапно, прерывая «дела», которые он считает благими и в которых усматривает выполнение своего гражданского долга. Сам Наседкин бесконечно далек от всяких сомнений.

«Сколько уж раз случалось с Наседкиным, что внезапно, среди делового разговора, или очнувшись от задумчивости, или оторвавшись от письма, он испытывал тихую обновленную радость. Как будто бы он на некоторое время совсем забыл, а тут вдруг взял да и вспомнил — про свою честную, всеми уважаемую, светлую, опрятную старость, про собственный домик с флигелем для жильцов, сколоченный тридцатью пятью годами

свирепой экономии, про выслуженную полную пенсию, про кругленькие пять тысяч, отданные в верные руки, под вторую закладную и про другие пять тысяч, лежащие пока что в банке,— наконец, про все те удобства и баловства, которые он мог бы себе позволить, но никогда не позволит из благоразумия. И теперь, вновь найдя в себе эти счастливые мысли, старик мечтательно и добродушно улыбался бритым, морщинистым, начинавшим западать ртом».

Свои черные дела старик творит благодушно, отдаваясь мечтам, испытывая прилив «добрых чувств», тихую радость. Писатель сгущает это состояние душевной умиротворенности, внутренней благодати. Все в доме старика дышит миром, покоем, все здесь старомодно, опрятно, и запах герани, стоящей в горшочках на окнах, смешивается с запахом нафталина. Различными художественными приемами писатель воссоздает обстановку «мирного жития». Вот старичок подсвистывает канарейке и в ответ на ее попискивание говорит лукаво и нежно: «Ах, ты... пискунья!» Говорит... и снова берется за перо.

Такое сложное, «многоцветное» изображение Наседкина не только не снижает разоблачительной силы рассказа, а, наоборот, усиливает ее. Перед нами фигура, страшная своей обыденностью, страшная тем, что она стала нормальной фигурой в широком слое мещанства, страшная тем, что в ней — пусть в несколько обнаженной, простодушно-провинциальной форме — воплотилась та «мораль», которая утверждалась всей мощью полицейского государства.

В рассказе хотя и не прямо, открыто, как впоследствии, но все же разоблачаются религиозные догматы, раскрывается их подлинная направленность. Наседкин — преданный слуга церкви, он весь проникнут духом христианской проповеди, он ни на минуту не забывает о всепрощении, милосердии, сострадании. Слова молитвы, читаемой в церкви священником, переплетаются с внутренними монологами Наседкина. Священник ласково кивает головой Наседкину, как преданному сыну церкви.

Рассказ силен не только ярким изображением мещанина — слуги властей светских и церковных. Вокруг Наседкина возникает целая панорама «мирного жития» провинциального мещанства, «жития», в котором смешное неотделимо от страшного, дикого, чудовищного.

В сатирическое описание «трудов и дней» Наседкина как бы вплетена другая, трагическая история — красавицы Щербачевой, жены местного лесопромышленника. Молоденькую девушку из бедной купеческой семьи выдали замуж за вдовца старше ее лет на сорок; побоями он вогнал в гроб двух своих первых жен. Можно представить, как протекала жизнь этой женщины. Душа ее потянулась к молодому красивому приказчику. Предупрежденный анонимным письмом Наседкина, лесопромышленник возвращается домой с дороги и застает свою жену с возлюбленным. Приказчика Щербачев не тронул, «велел ему только ползти на четвереньках через все комнаты до выходной двери. Но над женой он вдоволь натешил свою звериную, хамскую душу. Свалив ее с ног кулаками, он до устали бил ее огромными коваными сапожищами, потом созвал всю мужскую прислугу, приказал раздеть жену догола и сам, поочередно с кучерами, стегал кнутом ее прекрасное тело, обратив его под конец в сплошной кусок кровавого мяса».

Куприн рассказывает об этом с такими беспощадными подробностями не в угоду натуралистическим «эффектам» и не только для того, чтобы показать результаты, к которым приводит «деятельность» Наседкина. Художнику было важно показать, что делает с живой человеческой личностью царство мещан. Красавица Щербачева духовно сломлена. «С тех пор прошло два года. Сильная натура молодой женщины каким-то чудом выдержала это истязание, но душа сломилась и стала рабской».

Эту порабощенную душу человеческую художник показывает очень тонко, с огромным сочувствием. Щербачева — персонаж, так сказать, «немой». Внутреннее состояние ее может быть передано только во внешних проявлениях, в пластическом изображении и через «комментарий» Наседкина. «Около Наседкина зашелестело шелком женское платье. Высокая дама в простом черном костюме прошла вперед, к самому клиросу, и стала в глубокой нише, слившись с темнотой. Но на мгновение Иван Вианорыч успел разглядеть прекрасное белое лицо и большие печальные глаза под тонкими бровями». Наседкин хищно наблюдает за Щербачевой, за каждым ее движением, каждым жестом.

«Бог-то все заранее расчислил! — набожно и злорадно думал Наседкин, косясь на стенную нишу, в которой

едва темнела высокая женская фигура.— Кабы не нашлись вовремя добрые люди, ты бы и теперь, вместо молитвы и воздыхания сердечного, хвосты бы с кем-нибудь трепала. А так-то оно лучше, по-хорошему, по-христиански... Ничего, помолись, матушка. Молитва-то — она сердце умягчает и от зла отгоняет...»

Вот священник, молитвы которого в рассказе все время созвучны с настроениями Наседкина, возглашает слова, имеющие прямое отношение к размышлениям Ивана Виапорыча о Щербачевой:

« — Слезы блудницы, щедре, и аз предлагаю: очисти мя, спасе, благоутробием твоим...

Плечи Щербачевой вдруг затряслись. Закрыв лицо ладонями, она быстро опустилась на колени, точно упала».

О том, что с мещанским укладом связано рабство духа, много писал Куприн. Он не исходил из прямых интересов революции, и тем не менее его критика во многом сближалась с горьковским разоблачением мещанства. Мещанство плодит духовных рабов. Наседкин тоже раб, раб своих денег, своих низменных инстинктов. И он раб самой худшей породы, ибо не мыслит ни о чем другом, не в состоянии понять, что есть иная жизнь — широкая, богатая чувствами, он враждебен всем проявлениям человечности.

Крупно и интересно выписанная фигура мещанина выросла в «Мирном житии» в обобщенный тип, имеющий право стоять в одном ряду с собирательными образами, созданными классиками русской литературы [1].

* * *

В рассказе «Мирное житие» нет персонажей, которые социальному злу противопоставили бы добро в мыслях и поведении.

Кого можно было противопоставить воинствующему мещанину? Куприн отлично понимал, что слабый и рефлектирующий интеллигент — такой, как Бобров или Лапшин,— не в состоянии выступить против царства наседкиных. А Куприну страстно хотелось вылепить фигу-

---

[1] Об отношении Куприна к мещанству и мещанам рассказывает Н. Вержбицкий. См.: Н. Вержбицкий. Встречи с А. И. Куприным. Пензенское книжное изд-во, 1961, с. 19—20.

ру сильного и смелого человека, презирающего законы «мирного жития».

Можно предположить, что такие рассказы, как «Трус» и особенно «Конокрады», произведение, примыкавшее к полесскому циклу, были написаны не без влияния произведений Горького о людях, выброшенных за борт буржуазного общества. Вот что писал по поводу «отверженных» Куприна В. В. Воровский:

«Поскольку у Куприна изображаются картины современной «порочной и уродливой» жизни, его внимание больше всего привлекает мир людей, стоящих в силу ли своего образа жизни, в силу ли своих антиобщественных инстинктов вне общества. С одной стороны, это — счастливые дети природы,— счастливые, ибо у них есть та свобода и та детская близость к природе, о которой так мечтают утомленные культурными узами современные художники... С другой стороны, это — отверженные мира сего... Эта пестрая полубродячая среда, жизнь которой связана с тысячами опасностей, уловок, авантюр, обладает... одной ценной чертой, которая, по-видимому, более всего привлекает к ним внимание художника: это — отсутствие мещанского благополучия... Этот интерес автора к среде со слабо развитыми общественными инстинктами носит бесспорно несколько авантюристический характер, но в нем имеются те же элементы, что в босяцких симпатиях М. Горького,— именно, протест против тупости чувств и мыслей обретшего благополучие и покой мещанина» [1].

Правильно отмечая, что Куприн не идеализирует своих босяков, В. В. Воровский указывал, что писатель «...как бы говорит культурному обществу: господа, вы все так безличны, безвкусны, скучны и шаблонны, что не на чем остановиться вниманию художника; я изображу вам мир отверженных вами, и вы увидите, что если в вашем обществе еще есть что-либо интересного и оригинального, так это именно то, что вы гоните от себя. Я буду рисовать *тени* жизни, и по этим теням вам ясно обозначится весь неприглядный контур вашего современного общества» [2].

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 256.

[2] Там же.

Рассказы А. М. Горького о людях, брошенных на дно жизни, были важной ступенью в идейном развитии великого писателя, важной вехой в процессе становления нового революционного искусства. Рассказы Куприна об «отверженных», разумеется, не имеют такого социального и эстетического значения. Но и в творчестве Куприна обращение к этой теме вызывалось не только интересом к живописным, необычным сторонам действительности, но тоже было каким-то этапом в развитии и обогащении мировоззрения писателя, тоже возникло под влиянием современности, социального движения масс, хотя и не так глубоко понятого. Об этом говорят не только многие произведения Куприна, но и долго зревший замысел неосуществленного романа «Нищие». И тема нищенства, как видно из заметок Куприна, должна была решаться в социальном плане.

В рассказе «Трус» (1903) резкими и яркими мазками нарисованы два человека, из которых один не способен преодолеть в себе робость перед «хозяевами жизни», а другой смело бросает вызов законам.

Уже такое противопоставление характеров напоминает о «Челкаше». Необходимо отметить, что горьковский рассказ произвел сильное впечатление на Куприна. «Меня поразили,— писал Куприн в «Отрывках воспоминаний»,— яркость красок писателя и точность переживаний самого Челкаша и гребца в шлюпке — труса Гаврилы... Я два раза перечитал этот рассказ...» [1]

Можно оспаривать эту характеристику Гаврилы. Мы полагаем, что Горький отнюдь не ставил задачей изобразить в его лице тип труса. Страх, испытанный Гаврилой, психологически вполне объясним необычностью «дела», в которое втянул этого деревенского юношу Челкаш («Ведь можно было душу загубить на всю жизнь»); кстати, после успешного завершения «операции» Гаврила готов снова повторить ее — за «два ста рублев». Но нас сейчас интересует именно купринское восприятие основной коллизии «Челкаша» — как столкновения хладнокровной смелости с жалкой робостью. Быть может, горьковский рассказ дал воображению Куприна известный импульс для острой психологической разработки такой темы.

---

[1] А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 65.

Смелый, бесстрашный контрабандист Файбиш, осуществляющий рискованные операции на границе, некоторыми чертами своей хищной натуры напоминает Челкаша. «Небольшого роста, но широкий, тяжеловесный и могучий, он был похож на старый дубовый пень и весь казался налитым густой апоплексической кровью: лицо у него было страшного, сизого цвета, белки маленьких глаз — кровавые, а на лбу, на висках и особенно на конце мясистого носа раздувшиеся вены вились синими упругими змейками. Короткая, жесткая, спутанная борода начиналась у него из-под самых глаз, а на концах, вокруг всего лица, была такая седая и пышная, как будто Файбиш только что опустил ее в мыльную пену».

Файбиш пользовался в местечке своеобразным почетом. Он был известен — хотя этого и не говорили открыто — как смелый, предприимчивый контрабандист. «Передавали шепотом, что много лет тому назад, спасаясь от преследования конных пограничных стражников, он застрелил солдата, и хотя потом судился по подозрению в убийстве, но был отпущен на свободу за неимением настоящих улик. Кроме того, Файбиш был знаменит — и даже далеко за пределами уезда — своей необычайной физической силой, принимавшей в пылких умах местной молодежи преувеличенные библейские размеры».

Рискованная экспедиция, которую замышляет Файбиш, прибегая к помощи тихого и мирного Цирельмана, уже готового из-за нищеты на все, также заставляет вспомнить основную ситуацию «Челкаша». Но при известном сходстве в завязке рассказов сюжеты развертываются по-разному, и психологические ситуации также весьма отличаются друг от друга.

В водовороте чувств, овладевших старым Цирельманом, самым всесильным, всезаглушающим является страх. Психология маленького обывателя, труса, вовлеченного в опасное дело, все тайники человеческой души, объятой ужасом, раскрыты писателем с поистине волшебным мастерством.

Беседуя с Файбишем и решаясь принять его предложение, Цирельман «вдруг со страшной ясностью почувствовал, что наступил момент, когда он вот-вот должен перешагнуть за какую-то невидимую грань, после которой начнется совсем иная, темная и жуткая жизнь. Он

побледнел, наклонился близко к Файбишу и беззвучно зашевелил похолодевшими губами».

С этой «грани» и начинается психологическое исследование души, объятой атавистическим ужасом.

Весь мир теперь для него наполняется угрожающими призраками, таинственными шумами.

Психологический этюд завершается изображением Цирельмана, совершенно теряющего контроль над собой, впадающего от страха в безумие. Куприн обнажает всю душу человека, не сумевшего сохранить волю и человеческое достоинство в условиях рабского существования.

Но мы еще не коснулись другой важнейшей темы, поставленной в этом рассказе,— темы искусства, которое живет и расцветает в самых нечеловеческих условиях, как бы возвышаясь над мучительной повседневностью и возвышая вместе с собой приниженных людей.

Описанию злосчастной экспедиции, составляющему бо́льшую часть рассказа, предшествует яркая и поэтическая сцена, которая вполне могла бы быть самостоятельным этюдом. Старик Цирельман не просто жалкий нищий. Он самобытный актер; «подмостками» ему служит грязная корчма; его зрители — пестрая голытьба, обитатели маленького пограничного городишка.

Сцена выступления бродячих актеров в корчме, как нам кажется, принадлежит к лучшим страницам Куприна. Здесь все необычайно живописно, все полно внутренней динамики и выражено с исключительным лаконизмом. Художник великолепно передал контраст между дикой и жалкой обстановкой и шекспировским величием страстей, талантливо изображенных старым Цирельманом. Забитый, голодный, спившийся старик, он теперь преображается. Он в экстазе. Он владеет сердцами окружающих. И люди уже забывают все свои дела, горести и заботы, они забывают о том, что перед ними местный бедняк Цирельман, наспех, наивно и неискусно загримированный. Они видят библейского старца, который знойными днями и холодными ночами шел к своему сыну, прекрасному первенцу, у которого, как он надеялся, «сердце нежнее, чем цветок яблони...»

«После первых же фраз слушатели привыкли к глухому и сиплому тембру его голоса и теперь глядели на Цирельмана не отрываясь, захваченные словами старой

национальной мелодрамы... Ветхозаветный старик весь дрожал от волнения, и вместе с ним тряслись и прыгали белые, закрученные космы его бороды.

— О мое сокровище!.. Тот час, когда я впервые увидел тебя слабым и беспомощным на руках твоей матери, не был для меня так сладок, как этот, когда я снова прижимаю твою прекрасную голову к своей груди,— говорил Цирельман нараспев, рыдающим голосом».

Сын не принял отца. И Цирельман кричит, задыхаясь: «Запомни навсегда мои последние слова: в тот день, когда твой сын прогонит тебя от порога, ты вспомнишь о своем отце и заплачешь о нем...»

Трагедия закончилась. «...Но зрители все так же молча, неподвижно и напряженно, затаив дыхание и полуоткрыв рты, глядели на него. И так велико было очарование этих бедных, простых и горячих сердец, что они с трудом опомнились только тогда, когда Цирельман, спокойно и заботливо сняв усы и бороду, спрятал их в карман и медленно стал стаскивать с плеч заплатанный лапсердак...» В глазах людей, которым он силой своего таланта подарил столько ярких, мучительных и очищающих душу переживаний, блестит «искренний, еще не успевший простыть, признательный восторг».

Итак, перед нами фактически два мастерски написанных этюда, из которых первый можно было бы назвать — блеск и величие Цирельмана, второй — падение Цирельмана.

Возникает вопрос: насколько органически сливаются эти два этюда друг с другом?

Некогда критик А. Богданович писал:

«Рассказ «Трус», напечатанный в январском номере «Журнала для всех», по оригинальности задачи и художественному выполнению — лучшая вещь, напечатанная за последнее время. Психология труса, еврея-актера, отправляющегося в экспедицию с суровым и смелым контрабандистом,— это настоящий шедевр. Цирельман — нервная и тонкая натура, чуткость и раздражительность которой делают его превосходным артистом, увлекающим зрителей неподдельностью выражаемых им чувств, и его товарищ — Файбиш, грубый и смелый благодаря тупости, с которой относится к окружающим явлениям,— два поистине превосходных образа. Настроение Цирельмана в бойкой корчме, где он увлекает зрителей своей игрой, и ночью во время злополучной экспедиции переда-

но с полнотой и законченностью, удовлетворяющей самую придирчивую критику» [1].

Итак, А. Богданович не усматривает здесь никаких диссонансов. Его мнение разделяют и комментаторы шеститомного собрания сочинений А. И. Куприна (см. т. 3, 1958, с. 560—561). Критики видят в Цирельмане натуру, в которой возвышенное затейливым образом соединяется с жалким и низменным.

Мы не решаемся отрицать возможность такого сочетания. Шекспир и Достоевский показали нам, какие противоречия могут быть в душе одного человека. Но думается, что у Куприна переход от первого «этюда» ко второму «этюду» психологически не совсем мотивирован, он не кажется художественно целесообразным. И не только потому, что попросту жаль расставаться с возвышенным образом талантливого самородка, представшим перед нами в начальной сцене, но и потому, что кажется невероятным стремительное превращение умного, духовно богатого человека в истерическое, безумное существо.

Образ раздваивается, и воссоединение, синтез не может состояться. От Цирельмана, вдохновенно исполняющего старинную мелодраму, протягиваются нити не к Цирельману, кусающему в пароксизме страха пальцы Файбиша, а, скорее, к музыканту Сашке из рассказа «Гамбринус» — рассказа, в котором волновавшая Куприна тема унижаемой, но непокоренной души человеческой будет раскрыта особенно серьезно и глубоко.

Вообще нужно отметить, что отношение Куприна к актерской среде было довольно сложным. Писатель видел в мире актеров людей душевно красивых, беззаветно преданных искусству. Но в этой же среде своеобразно отражалась противоречивость общественных отношений, которая накладывала резкую печать на характеры и поведение разных представителей актерской касты. Здесь также существовала своеобразная иерархия. Уродливое здесь было производным от уродств буржуазного общества. Это особенно колоритно показано Куприным в рассказе «На покое» (1902).

В рассказе изображен маленький мирок — актерская богадельня. Но в этом микромирке кипят страсти, иска-

---

[1] А. Богданович. Критические заметки.— «Мир божий», 1903, № 4, с. 10.

жающие человека в «большом» мире буржуазных отношений. Куприн не искал смягчающих тонов; наоборот, он хотел духовно обнажить своих героев, открыть тайники их душ. Уродливое он хотел показать в откровенных проявлениях, не замаскированных никакими условностями. И вместе с тем в изображении отдельных актеров сквозит затаенное сочувствие автора; гротескное здесь под конец окрашивается в какие-то скорбные, почти трагические тона.

Отвечая на письмо Куприна, Чехов заметил по поводу рассказа «На покое»: «Вы хотите, чтобы я говорил только о недостатках... В этой повести недостатков нет, и если можно не соглашаться, то лишь с особенностями ее некоторыми. Например, героев своих, актеров, Вы трактуете по старинке, как трактовались они уже лет сто всеми писавшими о них; ничего нового. Во-вторых, в первой главе Вы заняты описанием наружностей... без которого можно обойтись. Пять определенно изображенных наружностей утомляют внимание и в конце концов теряют свою ценность... В-третьих, грубоватый тон, излишества в изображении пьяных» [1].

Чехов в значительной степени прав, когда говорит, что Куприн изображает актерский мир по старинке. Тесно связанный с труппой Московского Художественного театра, Чехов лучше, чем кто-либо, знал, сколько творческих сил, таланта, профессионального умения, бережной любви вкладывали настоящие актеры в работу над произведениями русских и западных драматургов. Однако десятки мелких частных антреприз продолжали колесить по России, ставя наспех ходульные спектакли, для которых большинство актеров не успевало даже толком разучивать ролей. Среди актеров гастролирующих трупп также попадались очень талантливые люди, завоевавшие себе громкую славу, но в целом качество исполнения и постановки оставляло желать лучшего. Отсутствие подлинно творческой атмосферы, ставка на одного или двух известных актеров, считавших себя незаменимыми, неизбежные частые провалы и в результате существование без гроша за душой — все это порождало мелочные дрязги, зависть, подсиживание, угодничество, приводило к утрате моральных принципов.

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. 19. М., Гослитиздат, 1950, с. 368—369.

Актеры в рассказе «На покое» — обломки общества, а в обломках, с которых сошла лакировка, яснее видна гниль и червоточина. Хотя маленький мирок богадельни оторван от «большого» мира, между ними существуют незримые связи — воспоминания актеров, проявления их характеров, сложившихся в определенных социальных и бытовых условиях. И постепенно подленькое и безжалостное мещанство «большого» мира, так коверкающее душу человека, вырисовывается в сценках из жизни этих старых, изломанных и глубоко несчастных людей.

* * *

Куприн показал, что стремление к искусству, к творчеству присуще людям тяжелой жизни, и это одно из свидетельств их душевной красоты. Этим мотивом проникнут замечательный рассказ «Белый пудель» (1904).

История маленькой бродячей труппы дедушки Мартына Лодыжкина увлекательна и лирична, поэтому она так легко находит путь к сердцам юных читателей.

Если ранее Куприн изображал своих «отверженных», не противопоставляя их непосредственно обществу, отказавшему им в праве на человеческую жизнь, то здесь такое противопоставление является идейной основой произведения.

Художественное своеобразие этого изящного рассказа состоит в гармоническом соединении лиричности и сатиры.

Перед читателем предстают люди двух миров — имущие и неимущие.

У дедушки Мартына Лодыжкина нет ни кола ни двора, нет права на жительство, нет и паспорта, давно утерянного в скитаниях. Короче говоря, ничто не связывает старого шарманщика с обществом, кроме медных денег, скупо и обычно с презрением швыряемых ему после представлений. Его фигура нарисована с большой теплотой.

Душевная доброта старого шарманщика проявляется подчас неожиданно и оригинально. Он с любовью относится к своему древнему разбитому инструменту, разговаривает с ним, как с живым существом.

«Случалось иногда, что ночью, во время ночлега где-нибудь на грязном постоялом дворе, шарманка, стоявшая

на полу рядом с дедушкиным изголовьем, вдруг издавала слабый звук, печальный, одинокий и дрожащий, точно старческий вздох. Тогда Лодыжкин тихо гладил ее по резному боку и шептал ласково:

— Что, брат? Жалуешься?.. А ты терпи».

В простодушных словах старика заключен и подтекст. Лодыжкин жалеет шарманку, но он думает и о себе — ведь оба они, старик и шарманка, проделали долгий и трудный жизненный путь.

Дедушка Лодыжкин и Сергей — скитальцы, они в известном отношении дети природы, хотя и вынуждены общаться с миром сытых ради хлеба насущного.

Старик и мальчик живут одной жизнью, у них одно ремесло, их объединяет любовь и крепкая дружба. Но один из них надломлен, а другой только вступает в жизнь. Мальчик смотрит на мир удивленными, наивными и восхищенными глазами. Старику жизнь рисуется в очертаниях суровых и реальных, хотя его объяснения и рассуждения наивны.

В несложном сюжете рассказа центральной является сцена представления, построенная на социальном контрасте. Уже появление нищего Лодыжкина и его спутников в саду богатой дачи создает впечатление резкого контраста. Старик в его ветхой одежде, несущий на согбенной спине допотопный музыкальный ящик, бедно одетый мальчик с ковриком для акробатических упражнений в руке — это нечто странное и чужеродное на фоне великолепного сада.

Противопоставление усиливается в сатирически написанной сцене скандала, учиняемого балованным сынком инженера. В этой сцене ярко очерчены методы «воспитания», калечащие детей, порождающие паразитов. Для юного акробата Сережи поведение избалованного Трилли непостижимо. Старик Лодыжкин определяет Трилли как «блажного» и, может быть, «больного». «Шамашедший,— догадался Сергей». На веранде надрывно кричит, прыгает и ругается «интеллигентный» мальчик, требуя представления, а внизу другой мальчик скромно и деловито готовится начать свои нелегкие упражнения.

Мораль собственника, считающего себя «солью земли», сталкивается с моралью простого человека, не признаваемого господствующими классами, но стоящего по

своим духовным качествам неизмеримо выше этих классов. Людям, уверенным, что за деньги можно приобрести все, старик Лодыжкин преподал урок здоровой народной морали. Его превосходство над дачниками проявляется во всем.

«Собаками, барыня, не торгую-с,— сказал он холодно и с достоинством.— А этот пес, сударыня, можно сказать, нас двоих,— он показал большим пальцем через плечо на Сергея,— нас двоих кормит, поит и одевает. И никак это невозможно, что, например, продать».

Из дальнейшего станет ясно, что дело не только в материальных соображениях,— старик и мальчик всем сердцем привязаны к пуделю Арто, и никакая сумма не может соблазнить их. Шарманщик не говорит об этом женщине, ибо уже понял, почувствовал, что ей неинтересны и недоступны переживания людей, стоящих «ниже» ее.

Изгнанные из царства фальшивой красоты, друзья вздыхают полной грудью. «Долгое время старик и мальчик шли молча, но вдруг, точно по уговору, взглянули друг на друга и рассмеялись: сначала захохотал Сергей, а потом, глядя на него, но с некоторым смущением, улыбнулся и Лодыжкин».

Эта немая сцена подытоживает неприятное приключение, и маленькая труппа вновь обретает душевный покой. Картины, которые следуют дальше, полны солнца, жизнерадостной энергии, счастья. Простые люди, близкие к природе, живут куда более полной жизнью, чем исковерканные деньгами богачи. Крепкая привязанность, порожденная совместным трудом, объединяет странствующих артистов. В этих сценах важное место принадлежит и немому персонажу — пуделю Арто. Куприн великолепно умел, если позволительно так выразиться, «очеловечивать» животных, «переводить» на язык мыслительных процессов их действия и повадки. В этом отношении он напоминает таких мастеров, как Джек Лондон и Сетон-Томпсон.

В сцене освобождения собаки очень занимательно и драматично воспроизведены переживания мальчика, решающегося проникнуть ночью в сад богачей, чтобы вернуть своего четвероногого любимца и кормильца, украденного дворником. Эта сцена завершает портрет юного акробата, проявившего смелость и благородство.

* * *

Рассказы «Корь» и «Хорошее общество» отличаются еще большей социальной заостренностью.

По своим художественным достоинствам рассказ «Корь» (1904) принадлежит к числу лучших произведений писателя. Рассказ очень компактен, и вместе с тем в нем много воздуха, простора; характеры очерчены немногими штрихами, но каждый обладает законченностью.

В начале рассказа читатель знакомится с двумя персонажами — студентом Воскресенским и доктором Ильяшенко. Как-то незаметно, в незначительной, казалось бы, беседе раскрываются две чрезвычайно несходные натуры.

Ильяшенко принадлежит далеко не к худшим представителям интеллигенции. Воскресенский думает о нем: «В сущности доктор славный, добрый человек, всегда внимательный, уступчивый, ровный. Правда, он держит себя немножко паяцем и болтлив, ничего не читает, сквернословит, опустился благодаря легкой курортной практике. Но все-таки он хороший...» Это один из тех наполовину опустившихся российских интеллигентов, которых так остро изображал Чехов. Но здесь интеллигент стоит перед необходимостью определить свою позицию в более сложной, предгрозовой обстановке. Он избирает позицию вне схватки,— в одних случаях он выражает прекраснодушные мнения, в других — дипломатически отмалчивается. Подобная тактика позволяет доктору Ильяшенко бездумно проходить по жизни и пользоваться всеми ее благами.

Беседа Ильяшенко с Воскресенским экономит «пространство» рассказа, заочно знакомя с двумя другими персонажами — Завалишиным и его женой. Воскресенский любит скромную русскую природу. Ему, северянину, чужда декоративная пышность южного пейзажа; не понравились ему и жители юга.

Основная тема рассказа — тема разоблачения великодержавного шовинизма, носителем которого выступает «патрон» студента Воскресенского — крупный нефтяник Павел Аркадьевич Завалишин.

«Будет вам, Иван Николаевич. Оставьте,— резко сказал Воскресенский. Лицо у него вдруг побледнело и некрасиво сморщилось.— Тут смеяться не над чем; вы хорошо знаете мои взгляды. Если я до сих пор не сбежал от этого попугая, от этого горохового шута, то только потому, что есть надо, а это все скорее прискорбно, чем

смешно. Довольно и того, что за двадцать пять рублей в месяц я ежедневно отказываю себе в удовольствии высказать то, что меня давит... душит за горло... что оподляет мои мысли!..»

Здесь уже наметился основной конфликт рассказа.

Сцена «поединка» студента-демократа с промышленником Завалишиным является идейным и художественным центром рассказа. Эта сцена, в которой резко сталкиваются доброе со злым, честное и справедливое с жестоким, человеконенавистническим, должна была волновать умы современников.

Справедливо, что создание типа махрового националиста является идейной и художественной заслугой Куприна, но этим отнюдь не ограничивается значение рассказа. Писатель обнаружил идейную прозорливость, создав также образ Воскресенского — обличителя национализма. Это было особенно важно в период обострения классовых антагонизмов, накануне серьезных боев между передовой Россией и силами реакции.

Студент Воскресенский не революционер, как и другие положительные герои Куприна, но ему присуще высокое чувство справедливости. У него много общего с героем повести «Молох», инженером Бобровым. Но Воскресенский — натура более здоровая и активная. Если Бобров не решается вступить в спор с Квашниным, когда тот восхваляет благодетельную силу капитала, то студент Воскресенский даст резкий отпор Завалишину, хотя от Завалишина и зависит его благополучие: мотивы его ненависти к патрону-монархисту еще более бескорыстны, нежели мотивы ненависти Боброва к Квашнину. Под многими аргументами Воскресенского, направленными против ультрашовинистов и узколобых националистов, мог бы подписаться пролетарский революционер.

Конфликт между Воскресенским и Завалишиным носит в высшей степени принципиальный характер и отражает столкновение между темными, реакционными силами и молодой демократической Россией.

Завалишин вскормлен такими «идеями», которые исключают возможность духовной жизни. Тупая самоуверенность, пошлость, крайний обскурантизм, жестокость и безразличие ко всему, что находится вне узкого мирка собственных интересов,— таковы основные черты его облика.

Некоторые идеологи капитализма, замечая тревожные симптомы разложения в собственной среде, напуганные

растущим освободительным движением, усматривали опасность в чужеродных влияниях и пытались «изолировать» русский капитализм от западного, пытались выработать «теории», противостоящие всему новому, прогрессивному. Так возникает своеобразный рецидив славянофильства.

«Я — русский, и потому имею право презирать все эти ренессансы, рококо и готики! — кричал он (Завалишин.— *А. В.*) иногда, стуча себя в грудь.— Нам заграница не указ. Будет-с: довольно накланялись. У нас свое, могучее, самобытное творчество, и мне, как русскому дворянину, начихать на иностранщину!»

Завалишины отвергают чужое не потому, что свое лучше, а из крайнего невежества. Они враждебны мировой культуре, но не знают и презирают также свой народ. Уже самая одежда Завалишина красноречиво говорит о нем как о фанфароне и лицемере.

«На балконе показался Завалишин в фантастическом русском костюме: в чесучовой поддевке поверх шелковой голубой косоворотки и в высоких лакированных сапогах. Этот костюм, который он всегда носил дома, делал его похожим на одного из провинциальных садовых антрепренеров, охотно щеголяющих перед купечеством широкой натурой и одеждой в русском стиле. Сходство дополняла толстая золотая цепь через весь живот, бряцавшая десятками брелоков-жетонов».

Завалишин полон самоуверенности, у него властные интонации и жесты, он — хозяин! И вместе с тем все в нем взвинченное, ненастоящее, беспочвенное.

Ф. М. Достоевский высказал мысль о том, что создание фигур, как будто независимых от чувств и переживаний писателя, словно сотворенных не им, а самой жизнью, непосредственно и прямо зависит от умения писателя видеть новое. Достоевский ставит вопрос, очень важный для нашей современности.

«Взять и то, наконец,— пишет он,— что наши художники (как и всякая ординарность) начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частью он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее. Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и по-

дает его *своевременно*; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски, и работая по заготовленным уже шаблонам» [1].

К этому высказыванию нужно сделать одну поправку, продиктованную современностью. Ныне писателю, вооруженному передовым методом исследования жизни, знающему закономерности развития действительности, куда легче «угадать» новое. Следует поставить в заслугу Куприну то, что он в самом начале столетия создал собирательный тип националиста-черносотенца, воплощающий в себе крайности русской реакции, получившие наибольшее распространение позднее.

Большим идейно-художественным достижением Куприна, как уже сказано, является и образ студента Воскресенского, в речах которого слышен голос самого писателя.

Воскресенский — это тип передового интеллигента, человека с обостренной впечатлительностью, с благородными стремлениями. Иначе говоря, он обладает основным комплексом чувств, свойственных положительному герою Куприна, хотя в Воскресенском протест против «хозяев жизни» принимает несколько более действенный характер, чем у его предшественников,— несомненно, под влиянием обострившейся классовой борьбы.

Еще до того, как произошло идейное столкновение студента с его патроном, ощущаешь атмосферу стесненности, принужденности, царящую в доме Завалишина. Хозяину кажется, что студент внутренне насмехается над ним. Это смутное сознание собственной неполноценности и исторической неправоты, шаткости своей позиции.

Отповедь Воскресенского богачу-обскуранту — выражение прогрессивных взглядов самого Куприна. Писатель решительно разоблачает попытки реакции доказать, что народ разделяет чаяния и мысли крепостников. Устами демократа-студента он говорит завалишиным, что в их «народолюбии» есть что-то «мучительно-фальшивое, наглое, позорное».

«Вы ели ихний хлеб? — задает Воскресенский вопрос собеседнику.— Вы видели ихних ребят с распученными животами и с ногами колесом? А у вас повар шестьдесят рублей в месяц получает, и лакей во фраке, и паровая

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. произведений, т. XI. М.—Л., Госиздат, 1929, с. 90.

стерлядка. Так и во всем вы. Русское терпение! Русская железная стойкость! Да ведь какими ужасами рабства, каким кровавым путем куплено это терпение! Смешно даже! Русское несокрушимое здоровье — ах, раззудись, плечо! — русская богатырская сила! — у этого-то изможденного работой и голодом, опившегося, надорванного человека?»

Если Завалишин говорит с ложным пафосом, с какой-то фальшивой «натужностью», «самоподхлестыванием», то в речах Воскресенского — прорвавшаяся страсть гражданина, торопливое желание высказать все сокровенное, наболевшее. Он волнуется, его мысли как бы «наскакивают» одна на другую. Он прибегает к образным сравнениям, к резким определениям. Молодой демократ видит перед собой отвратительную харю заевшегося человеконенавистника, пытающегося поучать людей, как нужно жить, и обрушивается на него со всей силой своего юношеского гнева.

Главное общественное значение рассказа «Корь» заключается в страстном и сатирически-едком разоблачении попыток подвести основу «народности» под дальнейшее наступление на права народа, использовать заржавелое оружие славянофильства в борьбе с растущим освободительным движением.

История интимных отношений Воскресенского и Завалишиной, с одной стороны, служит более углубленному и острому раскрытию завалишинского мирка, с другой — вносит существенные психологические штрихи в образ Воскресенского. Анна Георгиевна Завалишина — олицетворение буржуазной респектабельности, за которой скрывается душевная пустота, гедонизм дешевого сорта, безнравственность. Ее «победа» над Воскресенским, столь упорно и тщательно подготовляемая, оказывается непрочной, эфемерной. Куприн, поэт живой жизни, отнюдь не склонен был изображать Воскресенского аскетом, подвижником. И вместе с тем как тонко показаны духовное здоровье героя, его мечты о гармонических отношениях, о настоящей любви! Завалишина сумела на миг затронуть чувственность студента, но осталась ему глубоко чужда, и он уходит от нее, как и от всего завалишинского мирка. Куприн и в изображении разрыва Воскресенского с этой женщиной проявляет себя как психолог, умеющий передать сложнейшую гамму человеческих чувств. В те минуты, когда уезжающий студент смотрит с парохода

на знакомую дачу, Анна Георгиевна, которая накануне была ему чужой до «гадливости», вдруг предстает перед его мысленным взором «таинственной», «непонятной и привлекательной», в его сердце возникает какая-то жалость к ней. Но читателю ясно, что это лишь порыв молодого сердца, игра молодого воображения, которое, отталкиваясь от реального, отнюдь не поэтического образа, уже создает образ иной, несколько фантастический, связанный с мечтами о настоящей любви. У Воскресенского все впереди, и его печаль «молодая, светлая и легкая». Все эти сложные и смутные весенние переживания неопытной, встревоженной, но неудовлетворенной души, с большим тактом переданные художником, делают образ Воскресенского особенно привлекательным и достоверным.

К рассказу «Корь» близок по идейным и художественным особенностям рассказ «Хорошее общество» (1905). Однако по глубине содержания, по яркости обрисовки людей рассказ «Хорошее общество» значительно слабее.

Психологическая коллизия здесь примерно такая же, как и в рассказе «Корь». Дом подозрительного дельца Башкирцева посещает молодой литератор Дружинин, неравнодушный к дочери хозяина Рите. Постепенно в молодом человеке нарастает ощущение, что он попал в чуждую ему, мещанскую, меркантильную среду. Скрытая неприязнь, питаемая друг к другу Башкирцевым и Дружининым, перерастает в ненависть. В Рите молодой человек также начинает замечать претенциозность, изломанность. Дело кончается тем, что он покидает «хорошее общество», в котором все оказалось ему враждебным.

В рассказе есть интересные жизненные наблюдения, но они как-то растекаются. Слабо обрисованы второстепенные персонажи. Много неясного и в самом Дружинине. Ощущается какая-то торопливость повествования. Видимо, образы рассказа и его сюжет требовали более широких рамок. Но Куприн в период написания рассказа завершал повесть «Поединок» и не мог, очевидно, уделить ему достаточного внимания.

Итак, в начале 900-х годов творчество Куприна развивается под знаком усиления обличительных тенденций, под знаком углубленных раздумий над контрастами социальной жизни. Оно входит в русло демократического литературного движения, развернувшего накануне первой русской революции широкий фронт идейной борьбы с реакцией.

Глава 3

НА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ВОЛНЕ

Первая русская революция представляет собой целую историческую полосу в жизни нашей страны и является важным этапом в борьбе рабочих и крестьян России за свое освобождение.

Революция 1905—1907 годов была серьезной школой политического воспитания масс, она пробудила к историческому творчеству, к борьбе миллионы простых людей, до основания потрясла устои царского режима и нанесла первый удар по господству помещиков и капиталистов.

События первой русской революции оказали огромное влияние и на развитие русской литературы.

Писатели-реалисты в значительной степени под влиянием Горького, а главное — под воздействием революционных событий становятся выразителями общенародного социального протеста. Они поднимают свой голос в защиту человеческого достоинства, попираемого господствующими классами, подвергают резкой критике социальную иерархию во всех областях жизни. Сама постановка проблемы освобождения человека была глубоко прогрессивной, ибо царский строй всячески унижал человеческую личность. В творчестве писателей-«знаньевцев» широко разрабатывалась тема простого человека, в котором проснулось демократическое сознание.

Обличение реакционного режима было одним из ярких проявлений подлинного патриотизма писателей-демократов, ибо критика велась в интересах огромного большинства народа, в интересах развития подлинной национальной культуры. Н. Н. Тимковский в 1906 году в журнале «Новое слово» выступал против реакционеров, называвших себя патриотами: «Они кричат, что любят русский народ,— зачем же они бьют его, истязают, разоряют, преследуют его угрозами, карами и делают из его жизни каторгу? Разве так поступают любящие люди? И какую же Россию они любят? Ту ли, которая работает до кровавого пота на родных полях, добывая для России хлеб, на фабриках, заводах, рудниках, в бесчисленных мастерских, или ту Россию, которая сидит в канцеляриях, издает циркуляры, катается в каретах, ворочает миллионами?..»

Автор называет представителей этой второй России

«фальшивыми патриотами», которые громко кричат: «Ура, за Русь Святую!» — а в сущности с полным безразличием относятся к России, работающей «на полях, на фабриках и в мастерских» [1].

«Движение самих масс» не могло не влиять на молодое поколение писателей-реалистов, хотя им были неясны конечные политические и экономические цели этого движения.

Революционная эпоха расширила круг их общественных интересов, усилила их стремление изучить жизнь самых различных слоев русского общества. Борьба народа как бы повышала жизненный тонус этих писателей, чувство ответственности перед родиной, усиливала остроту их взгляда.

Крестьянство, полупролетарское ремесленное население городов, мещанство, буржуазия, военная среда — все эти классы и прослойки русского общества являются объектом художественного исследования для писателей-реалистов. Необходимо отметить, что важнейшая тема современности — жизнь и борьба рабочего класса — ими мало затрагивается. Лишь пролетарские художники слова, А. М. Горький и А. С. Серафимович, показывали класс, который был призван историей идти в авангарде освободительного движения. Глубина изображения жизни в революционную эпоху зависела от понимания исторической роли пролетариата.

Нельзя сказать, что жизнь рабочего класса совершенно выпала из поля зрения представителей критического реализма. Но в их не очень многочисленных описаниях жизни пролетариата не было главного — глубокого понимания смысла начатой им революционной борьбы.

В то время как пролетариат, руководимый большевистской партией, боролся за свержение самодержавия и капитализма, многие писатели-реалисты сводили смысл рабочего движения к экономическим требованиям («Бирючий остров» А. Кипена). В других же произведениях о пролетариате («В октябре» того же Кипена, в драмах Юшкевича «Голод» и «Король», в повести «В стране отцов» Гусева-Оренбургского) революционный пафос борьбы с самодержавием снижался схематизмом и отвлеченностью образов положительных героев.

---

[1] «Новое слово», 1906, № 15, с. 35.

Создание образа главного героя современности — носителя социалистических идеалов — было не под силу писателям — критическим реалистам.

Тем не менее писатели-реалисты на пороге первой русской революции делали большое и важное дело. Создаваемые ими образы людей, протестующих против жестокой и несправедливой жизни, как бы подготавливали появление в литературе героя, видящего историческую перспективу, имеющего ясную социальную цель.

Когда писатели-реалисты обращались не к пролетариату, а к другим классам и прослойкам русского общества, то разрыв между создаваемыми образами и важнейшими запросами действительности был значительно меньшим. Они лучше знали провинциальную и крестьянскую Россию и видели, как растут идеи сопротивления в этой многомиллионной массе. Нередко они с большой силой воссоздавали настроения стихийного недовольства, охватившие трудовое население огромной страны, переживания личности, восстающей против социального зла и стремящейся слиться с народом.

Весьма характерна в этом отношении повесть С. И. Гусева-Оренбургского «В стране отцов». Сам бывший священнослужитель, Гусев-Оренбургский анализирует сложную, мучительную ломку сознания священника, который не может согласовать проповедь христианской покорности и смирения с волчьими законами буржуазного общества. Отец Иван порывает с церковью и ищет новых путей. Но крестьянский вожак Алексей и в особенности социал-демократ Васенька нарисованы схематично. Писателю оказалось не под силу создать вдохновенные образы борцов за свободу, несущих в народ призыв к восстанию.

Автобиографические элементы тоже знамение времени. Писатели-реалисты решали в эти годы вопрос — с кем и куда идти? Идейные искания персонажей нередко были отражением исканий самого автора. О том, как сложно было решить вопрос о выборе пути людям, еще тесно связанным с кодексом буржуазных взглядов и принципов, говорит трагическая судьба ряда крупных русских писателей, не выдержавших первых испытаний и оказавшихся в лагере реакции после поражения первой русской революции и эмигрировавших после победы Октября.

Писатели критического реализма не имели сколько-нибудь четкой революционной программы, они выражали идеи общенародного протеста, ратовали за широкие граж-

данские права угнетенных сословий. Лагерь демократической литературы представлял собой социально пестрое явление, в него входили писатели различных общественных и политических взглядов. Тем не менее лучшие произведения писателей-«знаньевцев» играли революционизирующую роль. В период с 1904 по 1907 год было издано 19 сборников «Знание», общим тиражом свыше 700 тысяч экземпляров.

Особенно острыми произведениями были: «Поединок» Куприна, «На войне» Вересаева, «Полевой суд» и «Лес разгорался» Скитальца, «В октябре» Кипена, «В стране отцов» Гусева-Оренбургского, «Терновый куст» и «Ледоход» Айзмана, «Евреи» и «Голод» Юшкевича, «Мужики» Чирикова. В этих произведениях ставились важные вопросы жизни различных слоев русского общества накануне первой русской революции. Произведения художников критического реализма по своим идеям и языку были доступны массам.

Мы уже отмечали большое влияние Горького на творчество многих писателей-«знаньевцев».

В период первой русской революции писатели-реалисты стали естественными союзниками Горького, который был для них не только глашатаем больших социальных перемен, но и беспощадным, самым глубоким критиком российского мещанства, ренегатства в среде интеллигенции. Широкое привлечение Горьким к сборникам «Знание» писателей-реалистов имело огромное значение для роста и сплочения демократической литературы. В своих воспоминаниях Н. Телешов говорит о той «общественной встряске», которую произвел в литературе Горький. «Его рассказы, бодрящие и непокорные, облеченные в красивую, яркую форму, с загадочной, как и он сам, заманчивой перспективой, насыщенной буйной волей и уверенностью, что человек — все может! — эти рассказы являлись как нельзя более кстати в то нелепое и гнетущее время...» [1]

Творческий опыт самого Телешова — очень яркий пример того, как воздействовала на передовых писателей эта «буйная воля» Горького. В «Песне о трех юношах», в «Живом камне» слышатся те же мотивы самоотвержен-

---

[1] Н. Телешов. Записки писателя. М., «Московский рабочий», 1966, с. 89.

ной любви к народу, которые уже прозвучали в «Песне о Соколе». Герои легенд Телешова, подобно Данко, смело идут на смерть ради блага людей.

Даже такой далекий от революционного мировоззрения писатель, как И. Бунин, в стихотворении «Джордано Бруно», напечатанном в четырнадцатом сборнике «Знание» за 1906 год, провозгласил хвалу мужественному борцу с деспотизмом и тиранией. «Умерший в рабский век, бессмертием венчается — свободным».

Далеко не все то, что Горький помещал в сборниках «Знание», полностью удовлетворяло его. Он стремился направить творчество участников «Знания» в сторону пролетарской борьбы, заинтересовать их новым читателем, нетерпеливо ждущим ответа на жгучие вопросы освободительного движения. Однако Горький должен был постоянно учитывать идейные возможности писателей-реалистов, влияние событий на их настроение.

О революции 1905 года писали В. Тан («Дни свободы», «На тракту»), Н. Тимковский («Страшный день»), Н. Телешов («Начало конца»), И. Шмелев («Гражданин Уклейкин»), Д. Айзман («Терновый куст»), С. Сергеев-Ценский («Молчальники») и многие другие. Было бы глубоко несправедливым недооценивать значение этих произведений, появившихся в разгар борьбы. Они были важны своей актуальностью, тем, что привлекали внимание всех честных людей к революционным событиям, пропагандировали борьбу с насилием. Произведения, печатавшиеся в сборниках «Знание», с большим интересом, сочувственно воспринимались демократическим читателем. «В книжках «Знания»,— справедливо отмечали «Одесские новости»,— как в фокусе, концентрируется все, что есть лучшего в современной русской беллетристике»[1].

Куприн с его крепким реалистическим талантом, жизненным опытом, социальным пафосом занял одно из первых мест в этой плеяде писателей-демократов, сплоченных великим Горьким.

* * *

События первой русской революции были серьезнейшим экзаменом для Куприна, экзаменом, в котором проверялась его гражданская зрелость, его демократизм.

[1] «Одесские новости», 1905, 25 сентября.

И Куприн доказал в эти исторические дни, что он является подлинным художником-гражданином. Активному вмешательству Куприна в революционные события способствовало и то, что он находился в тех местах, где эти события приняли особенно драматический характер: в конце 1905 года писатель поселяется в Балаклаве и часто наезжает в Севастополь.

Севастопольская военщина, уже враждебно настроенная по отношению к автору «Поединка», приходит в ярость после опубликования его корреспонденции-очерка о подавлении восстания матросов на крейсере «Очаков». Чтение на благотворительном вечере в Севастополе отрывков из «Поединка» произошло в бурной обстановке. Публика разделилась на два лагеря. В общем хоре голосов сталкивались одобрительные и негодующие возгласы. Для устроителя вечера, отставного генерала Н. Лескевича, не знавшего, очевидно, содержания «Поединка» и критических отзывов о нем, все это было неприятной неожиданностью. Он заявил Куприну: «Вы оскорбили всё офицерство, вы черт знает что читали!» Куприн спокойно ответил:

«— Если господа офицеры чувствуют себя оскорбленными, я готов дать им удовлетворение. Мой адрес: Балаклава, гостиница «Гранд-отель».

— Драться! Я сам буду с вами драться,— воскликнул генерал» [1].

Этот скандал был лишь началом севастопольских бед Куприна. За три дня до чтения в петербургской газете «Наша жизнь» появился упоминавшийся нами очерк писателя о восстании на «Очакове». Куприн был свидетелем бесчеловечной жестокости, проявленной царскими сатрапами при подавлении восстания. Отклик писателя на эти события стал самым смелым гражданским актом в его общественно-литературной деятельности [2].

Очерк «События в Севастополе» (1905) написан тотчас же после разгрома «Очакова», когда ветер еще не успел развеять черные клубы дыма, нависшие над местом

---

[1] Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна.— В кн.: А. И. Куприн. Забытые и несобранные произведения. Пензенское областное изд-во, 1950, с. 291.

[2] Царская охранка приписывала Куприну участие в революционной военной организации. См.: Ник. Вержбицкий. Встречи с А. И. Куприным. Пензенское книжное изд-во, 1961, с. 28—34.

гибели корабля. Поэтому весь очерк насыщен пережитым волнением и гневом.

Написан он в сурово-лаконичной и острой манере. Даже в периодически повторяющихся картинах гибнущего корабля писатель сдержан в эпитетах, передает очень простыми словами драматизм происходящего. «Когда пламя вспыхивает ярче, мы видим, как на бронированной башне крейсера, на круглом высоком балкончике вдруг выделяются маленькие черные человеческие фигуры». Краски наложены очень скупо, с выделением двух цветов — багрового, кровавого цвета пламени и черного цвета воды. Эти две краски выступают в их резкой контрастности, создавая четкую, рельефную и зловещую картину.

Кровавому палачу, адмиралу Чухнину, писатель дает лишь краткую характеристику: «Это тот самый адмирал Чухнин, который некогда входил в иностранные порты с повешенными матросами, болтавшимися на ноке». Но Куприн не хотел придавать ничтожному образу адмирала-палача какую-то «демоническую» силу. «Нет, пусть никто не подумает, что адмирал Чухнин рисуется здесь в кровавом свете этого пожара, как демонический образ. Он просто чувствовал себя безнаказанным».

Дело не в самом Чухнине, а в антинародном режиме — вот в чем значение слова «безнаказанный». И когда Куприн пишет, что «душит бессильная злоба, сознание беспомощности, неудовлетворенная, невозможная месть», то не исполнитель Чухнин вызывает эту праведную и бессильную ярость, а тупая неподвижность российского мещанства, его животный эгоизм, дающие возможность реакционной клике учинять расправу над народом.

Ненавидя мещанство, Куприн обращается со словами благодарности к писателю, который глубже и беспощаднней других вскрыл мещанскую психологию:

«Великое спасибо Горькому за его статьи о мещанстве. Такие вещи помогают сразу определяться в событиях. Вдоль каменных парапетов Приморского бульвара густо стояли жадные до зрелищ мещане.

И это сказалось с беспощадной ясностью в тот момент, когда среди них раздался тревожный, взволнованный шепот:

— Да тише вы! Там кричат!

И стало тихо, до ужаса тихо. Тогда мы услыхали, что

оттуда, среди мрака и тишины ночи, несется протяжный высокий крик:

— Бра-атцы!..»

Именно жадное любопытство, желание пощекотать себе нервы — вот чувства, владевшие зрителями-мещанами в описаниях Куприна. На крейсере лопается раскаленная броня, вылетают из гнезд стальные заклепки. Эти звуки похожи на частую стрельбу. И тогда испуганные мещане шарахаются в сторону. Но любопытство берет верх, и они снова возвращаются на набережную.

В очерке о севастопольских событиях Куприн попытался показать воздействие трагедии «Очакова» и на солдат. Но сделал он это довольно робко, описывая лишь некоторые внешние проявления солдатских переживаний. Солдаты литовского полка, пришедшие на Приморский бульвар,— «маленькие, серенькие, жалкие». «Корявый солдатик», которому кто-то сказал: «Ведь это, голубчик, люди горят», в ответ лепечет трясущимися губами: «Господи, боже мой, господи, боже мой».

Но вот к рядовым подходит офицер. В его тоне молодцеватость и что-то заискивающее. «Это еще что-о, братцы! А вот когда дойдет до носа — там у них крюйт-камера, это где порох сложен,— вот тогда здорово бабахнет!..» В ответ на слова офицера солдаты поворачиваются к нему спиной. И писатель комментирует их душевное состояние: «Настроение солдат подавленное. Хотелось бы думать — покаянное».

Этими словами писатель заканчивает очерк, тем самым придавая им особое значение. Конечно, многие солдаты должны были горько каяться из-за того, что стали невольными участниками зверской расправы. Но вряд ли одни только мучения совести сжимали сердца людей в серых шинелях, когда они наблюдали страшную гибель таких же крестьян, как они сами...

Куприн намеревался написать второй очерк об «Очакове» — о попытках властей использовать трагедию восставших матросов для провокационных целей. В конце очерка «События в Севастополе» сказано: «О травле жидов, социал-демократов, которая поднялась назавтра и которая — это надо сказать без обиняков — исходит от победоносного блестящего русского офицерства, исходит вплоть до призыва к погрому,— скажу в следующем письме...» В очерке «События в Севастополе» Куприн уже от-

метил, сколь безукоризненным по отношению к мирным жителям Севастополя было поведение восставших матросов и сколь провокационными были действия властей.

Газета «Крымский вестник» непосредственно после гибели «Очакова» напечатала статью, извратившую сущность севастопольских событий. Статья, навязанная газете официальными кругами, вызвала всеобщее возмущение. «Вы не смоете грязь, в которую окунулась редакция,— писала газета «Крым».— Мы живем в такое время, когда нельзя оправдывать себя только ссылкой на давление администрации. Общество требует от вас подробного объяснения» [1].

Куприн не был склонен слишком сурово осуждать «Крымский вестник». В очерке «События в Севастополе» он саркастически заявлял: «Я не смею судить редактора г. Спиро за то, что в нем не хватило мужества предпочесть смерть насилию над словом. Для героизма есть тоже свои ступени. Но лучше бы он попросил авторов, адъютантов из штаба Чухнина, подписаться под этой статьей. Путь верный: подпись льстит авторскому самолюбию...»

Таким образом, и в первой своей корреспонденции, и в запроектированной второй писатель избирал мишенью Чухнина и офицеров его штаба. Однако вторую статью Куприн не написал— очевидно, из-за преследований, которым подвергся после опубликования очерка «События в Севастополе».

Для позиции Куприна в эти дни чрезвычайно характерно его участие в спасении матросов «Очакова», сумевших добраться до берега. Об этом есть свидетельство самого художника — написанный им позднее, в 1918 году, рассказ «Гусеница». Собственно, пафос этого рассказа в прославлении свободолюбивой русской женщины. Но сюжет имеет непосредственное отношение к событиям в Севастополе и в известной степени автобиографичен.

Для определения характера и демократических привычек писателя интересна здесь его, окрашенная юмором, самооценка, данная в третьем лице. «Да, впрочем, какой он был писатель,— говорит безымянный агроном, от лица которого ведется повествование.— По целым суткам пропадал с рыбаками в море, а вернутся они с улова

---

[1] См.: Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна, с. 291.

белуги — налопаются белого вина, как лошади, и ходят гурьбой, обнявшись, по набережной и орут самыми недопустимыми голосами дурацкую песню в унисон:

Ах, зачем нас забрали в солдаты,
Посылают нас на Дальний Восток?
Неужели мы в том виноваты,
Что вышли ростом на лишний вершок».

В рассказе описывается история спасения десятерых матросов с «Очакова». Матросы прячутся на даче у Мурузовой — женщины благородной и смелой. Обстановка осложняется тем, что ее муж, бывший «революционер», и его друзья либерального толка раскисли от сознания опасности. «Но тут, спасибо, выручил вот этот самый, что называл себя писателем. Явился черт его знает откуда, весь в рыбьей чешуе, но с водкой, с колбасой, с таранью и жареной камбалой. И грубый какой! «Нечего, говорит, вам здесь петрушку валять. Ну-ка, ребятушки, тяпнем после трудов праведных!..» Если бы вы только видели, как они накинулись на еду и с каким наслаждением пили водку».

Далее агроном рассказывает, как писатель взялся отвлечь внимание городового Федора. «Но опять помог писатель. Он сказал: «Я разрешу все самым простым способом. Я заволоку Федора в низок к македонцу, спрошу побольше вина и усажу его с Колей Константи играть в домино. Верьте мне, что до конца смены он не оторвется. А сам пойду к приставу и буду всю ночь слушать его вранье, каким был он на Кавказе джигитом. Он, дурак, думает, что я все это в газетах опишу».

Спасительницей моряков изображается в рассказе Ирина Платоновна Мурузова. Себе Куприн отводит второстепенную роль. Но и эта роль достаточно показательна для настроений писателя в то время. Показателен и тот факт, что незадолго до трагедии «Очакова» Куприн познакомился с лейтенантом Шмидтом, который с восхищением отзывался о «Поединке» [1].

Преследования Куприна начались с приказа адмирала Чухнина о выселении писателя «в двадцать четыре часа» из пределов «севастопольского градоначальства». Но тут же срок выселения был продлен на три дня — для вру-

[1] См.: Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна, с. 291.

чения Куприну повестки судебного следователя о привлечении его к судебной ответственности по статье 153-б за корреспонденцию, которая «от начала до конца направлена к несправедливому опорочению... должностного лица»[1].

В дальнейшем Чухнин расширил и «обобщил» свои обвинения. Переведя «дело» Куприна в санкт-петербургский окружной суд, он обвинял писателя в том, что тот хотел возбудить ненависть к нему, как «представителю правительственной власти»[2].

Как видно, удар, нанесенный Куприным флотским «держимордам», был весьма чувствительным, ибо писатель долгое время подвергался преследованиям. В конце 1905 года, после допроса у следователя в Балаклаве, с него была взята подписка о невыезде из Петербурга. А через несколько месяцев, когда он пытался временно пожить в Балаклаве, его немедленно выселили. «Лишь после намеков на «благодарность» пристав разрешил Куприну пробыть в Балаклаве один час»[3].

Куприн первоначально отнесся к этому злоключению «философски». В письме к Ф. Д. Батюшкову он рассказал о нем в шутливых стихах:

В Балаклаву точно в щелку
В середине сентября
Я приехал зря,
Не успел кусок кефали
С помидором проглотить,
Как меня уж увидали,
И мгновенно — фить[4].

Шутливо-ироническое отношение к произволу, однако, скоро сменилось подавленным состоянием. Куприн был человеком гордым и самолюбивым, а главное, в Балаклаве у него очень успешно шла литературная работа, с этим городом у него были связаны творческие планы. М. К. Куприна писала Батюшкову о подавленном состоянии духа писателя, который намеревался работать в Ба-

---

[1] См.: Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна, с. 292.

[2] Там же.

[3] Е. М. Аспиз. Из воспоминаний о Куприне. См.: Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна.— В кн.: А. Куприн. Забытые и несобранные произведения. Пензенское областное изд-во, 1950, с. 293.

[4] Письмо к Ф. Батюшкову. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

лаклаве над романом «Нищие» и, расстроенный балаклавскими приключениями, временно отказался от своих планов.

Балаклава стала для писателя «обетованной землей». Трудная и опасная жизнь балаклавских рыбаков была полна своеобразной романтики. Среди тружеников моря, с которыми он быстро нашел общий язык, были интересные типы, яркие характеры.

Писатель постоянно наезжает в Крым, то из Петербурга, то из имения Ф. Д. Батюшкова-Даниловского (Новгородская губерния). Останавливаясь в Ялте и Гурзуфе, он вновь хлопочет, но безуспешно, о разрешении на въезд в Балаклаву. Его тянет туда неудержимо,— ведь это город, в котором живут его герои... «Дело», возбужденное Чухниным, к тому времени убитым эсерами, слушалось лишь в апреле 1908 года. Писатель был приговорен к штрафу в пятьдесят рублей с заменой «в случае несостоятельности» арестом на десять дней. И Куприн преблагополучно отсидел эти десять дней домашнего ареста.

* * *

В годы назревания первой русской революции Куприн отдается работе над своим крупнейшим произведением — повестью «Поединок», которую он начал писать еще в 1902 году. Имя Горького неотделимо от творческой истории этого выдающегося памятника русской литературы. «Горький был трогательным товарищем по литературе, умел вовремя поддержать, подбодрить,— говорил впоследствии Куприн.— Помню, я много раз бросал «Поединок», мне казалось — недостаточно ярко сделано, но Горький, прочитав написанные главы, пришел в восторг и даже прослезился. Если бы он не вдохнул в меня уверенность в работе, я романа, пожалуй, своего так бы и не закончил» [1].

«Поединок» был напечатан в 1905 году, в шестом сборнике «Знание». Действие повести [2] происходит в 90-е годы. Однако в ней все дышало современностью. Повесть давала глубокое объяснение причин поражения

---

[1] «Литературная газета», 1937, 15 июня, № 32.

[2] Мы остановились на этом жанровом определении, так как оно, с нашей точки зрения, больше соответствует сравнительно несложному сюжету и сравнительно небольшим размерам «Поединка».

царской армии в бесславной войне с Японией. Более того, порожденный стремлением Куприна разоблачить пороки армейской среды, которые он справедливо рассматривал как одно из уродливых проявлений жизни русского буржуазно-помещичьего общества в целом, «Поединок» был ошеломляющим ударом по всем порядкам царской России.

В годы русско-японской войны В. И. Ленин писал:

«Война разоблачает все слабые стороны правительства, война срывает фальшивые вывески, война раскрывает внутреннюю гнилость, война доводит нелепость царского самодержавия до того, что она бьет в глаза всем и каждому, война показывает всем агонию старой России, России бесправной, темной и забитой, России, остающейся в крепостной зависимости у полицейского правительства» [1].

Эта «агония старой России» является основной темой «Поединка». О создании большой вещи Куприн подумывал уже давно. Мысль о произведении, разоблачающем животное существование мещанской уездной России, возникает у него во время поездок в провинциальную глушь и во время пребывания в Зарайском уезде. Весьма любопытен следующий факт: Куприн хотел дать своему роману название «Дачники» — название, которое несколько позднее дал своей пьесе Горький. И дело здесь не в простом совпадении названий. Куприн намеревался в романе «Дачники» нанести удар по «разочарованной» и бездеятельной интеллигенции. Ясно, что для него, как и для Горького, слово «дачники» имело особый смысл.

Первая попытка Куприна написать роман из военной жизни была им предпринята вскоре после крушения надежд на поступление в академию генерального штаба. «Я пишу большой роман «Скорбящие и озлобленные», но никак не могу тронуться дальше 5-й главы»,— сообщал Куприн Н. К. Михайловскому в конце 1893 года [2].

По этому поводу высказывает интересное соображение П. Н. Берков. Он сопоставляет название задуманного Куприным романа и психологические мотивы повести «Лидочка», впоследствии печатавшейся под названием «К славе». Героиня этого произведения, увлеченная эфе-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 8, с. 184.

[2] Цит. по кн.: П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 38.

мерной мечтой об артистической славе, проходит тернистым путем, которым шли многие актеры царской России. Измученная, во всем изверившаяся, ничего не достигшая, она встречается со старым знакомым и рассказывает ему о своей жалкой судьбе. Они должны вновь встретиться, но Лидочка исчезает, вернувшись, видимо, к своей горькой жизни. П. Н. Берков приводит следующее место из повести, в котором раскрывается душевное состояние героини: «Вам приходилось, господа, слышать, как в церкви возглашают моление: «О всякой душе христианской *скорбящей* же и *озлобленной* (курсив наш.— *А. В.*), чающей Христова утешения»? Вот Лидочка-то именно и принадлежит к этим скорбящим и озлобленным. Это самые неуравновешенные люди. Треплет-треплет их судьба и так в конце концов изуродует и ожесточит, что и узнать трудно. Много в них чуткости, нежности, сострадания, готовности к самопожертвованию, доброты сердечной, а с другой стороны — гордость, сатанинская, обидчивая и нелепая гордость, постоянное сомнение и в себе и в людях, наклонность во всех своих ощущениях копаться и, главное, какой-то чрезмерный, дикий стыд».

П. Н. Берков прав, когда делает вывод, что трактовка этого образа могла быть перенесена в повесть из романа, задуманного как психологическое произведение из армейской жизни. Лидочка наделена чертами, которые должны были быть присущи герою «Скорбящих и озлобленных».

Нам думается, что из этого, верного в своей основе положения можно и должно сделать и более далеко идущие выводы. В психологической характеристике Лидочки отражены некоторые существенные черты героя всего творчества Куприна. Таким героем был духовно неустроенный интеллигент, не находящий применения своим силам, человек, исполненный «нежности, сострадания, готовности к самопожертвованию», болезненно застенчивый и гордый и постоянно сомневающийся в себе.

Создать роман, в котором сложный психологический анализ занял бы преимущественное место, Куприн на заре своей литературной работы, естественно, не мог. Впоследствии умение проникать в психологию героев действительно стало сильной чертой писателя. Вместе с тем в его произведениях занимали все более важное место социальные проблемы, социальные обобщения.

В начале 900-х годов Куприн возвращается к своему замыслу, но стремится уже к иному — более широкому

и реалистическому — его воплощению [1]. Тем не менее и вторая попытка заканчивается неудачей. В апреле — июне 1902 года он пишет первые главы «Поединка» и, неудовлетворенный, уничтожает их. С августа 1904 года он вновь начинает напряженно работать над «Поединком». Это был период наибольшего идейного сближения Куприна и Горького. Куприн с трепетом посылает новые главы последнего варианта «Поединка» в издательство «Знание» и пишет помощнику Горького по редакционно-издательским делам К. П. Пятницкому: «Я не удивился бы, если бы Вы их вдруг забраковали» [2]. Куприн понимал, что на карту поставлено все, что он стоит перед величайшим делом своей жизни. Он писал Ф. Д. Батюшкову: «Повесть для меня составляет мой главный девятый вал, мой последний экзамен» [3].

Экзамен был выдержан блестяще. Пафос разоблачения буржуазного общества, высокие художественные достоинства поставили «Поединок» в один ряд с крупнейшими произведениями русской литературы на рубеже двух веков. В «Поединке» Куприн показал себя не только большим художником, но и первооткрывателем, ибо и до него и после него никто не сумел изобразить военную среду конца XIX — начала XX века с таким мастерством и силой обобщения.

«Поединок» был в творчестве Куприна итоговым, синтезирующим произведением, в котором нашли более глубокую разработку темы, затронутые им в предыдущих произведениях. Отдельные сюжетные мотивы, которые уже встречались у Куприна, здесь обретают новое звучание, более глубокий социальный смысл.

Так, в рассказе «Куст сирени», опубликованном в 1894 году, фигурируют супруги Алмазовы, несколько напоминающие чету Николаевых. Тождественны даже некоторые детали. Алмазов и Николаев дважды проваливаются на экзаменах в академию генерального штаба. Николай Евграфович Алмазов по своему облику схож с Владимиром Ефимовичем Николаевым, а Верочка Алмазова — как бы набросок к образу Шурочки Николаевой. Алмазов и Николаев — люди ограниченных способностей, тугодумы, Верочка и Шурочка, наоборот, изящные, жи-

---

[1] О творческой истории «Поединка» см.: Ф. И. Кулешов. Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1963, с. 274—278.

[2] ИМЛИ. Архив А. М. Горького. ПГ-РЛ.

[3] Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 114.

вые, способные, они принимают активное участие в судьбах своих мужей. Обе они пылко стремятся выйти из мещанского болота гарнизонной жизни, и академия генерального штаба — средство для достижения этой цели. Однако глубокого представления о супругах Алмазовых мы не получаем, потому что они даны вне своей среды, вне социальной обстановки, их психология лишь бегло намечена. В повести «Поединок», наоборот, судьбы героев раскрываются в многообразных отношениях с социальной средой, во всей психологической сложности. Поэтому сюжетные мотивы раннего рассказа здесь не только углубляются, но и меняют свою тональность: вместо веселой и «благополучной» истории из жизни молодого офицера и его жены здесь возникает сложная драма отношений между супругами, духовно далекими друг от друга.

Определяя композицию «Поединка», П. Н. Берков пишет:

«Поединок» был построен Куприным в общем по принципам его первой повести. Внимание автора сосредоточено преимущественно на главном герое, подпоручике Ромашове, на его душевных переживаниях, на характеристике его отношения к людям, на его оценках действительности — совершенно так же, как в «Молохе» в центре стоял инженер Бобров. И подобно тому, как завод и рабочие были фоном «Молоха», так полк, офицерство и солдаты представляли фон «Поединка».

Однако в новом своем произведении Куприн уже отступил от принципа «суммарного» изображения фона: вместо безликой массы рабочих «Молоха» «Поединок» содержит более подробную, более дифференцированную характеристику солдатской массы» [1].

Эта характеристика не учитывает в полной мере развития художественной манеры Куприна. Верно, что Ромашов, как и Бобров, постоянно находится в центре повествования, что действительность дается во многом через его восприятие. Вообще для художественной манеры Куприна характерно неослабное внимание к главному герою произведения. Писатель не любит «отпускать» главного героя, оставлять его «за рамками» повествования. Если в какой-либо из сцен герой не является центральной фигурой, то он все равно присутствует, а зачастую сама

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 45—46.

сцена дается через его восприятие. Так обстоит дело и в «Поединке». И все-таки по сравнению с «Молохом» и другими предшествующими произведениями Куприна идейно-художественная функция главного персонажа здесь в значительной степени меняется. Происходит двойной процесс: психология героя углубляется и вместе с тем ему приходится как бы «потесниться», его сознание перестает быть единственной призмой для восприятия жизни, круг событий и лиц расширяется, аспекты становятся более разнообразными — одним словом, усиливается эпическое начало.

Поэтому нельзя, на наш взгляд, утверждать, что «полк, офицерство и солдаты» представляют фон «Поединка», даже с оговоркой, что этот фон не суммарен, что в нем есть дифференцированные характеристики солдат.

В повести следует различать несколько тематических линий, которые, переплетаясь, создают целостную картину офицерской среды, казарменной жизни солдат, личных отношений Ромашова и Назанского, Ромашова и Шурочки Николаевой и, наконец, взаимоотношений героя с солдатской массой. Зрелость Куприна как художника-реалиста, как психолога особенно сильно проявилась в том, что даже эпизодические персонажи повести необыкновенно полнокровны и ярки в художественном отношении, особенно богата портретная галерея офицеров. Ни в коем случае нельзя расценивать как некую часть хотя бы не «суммарного» фона образ Назанского, играющий в повести чрезвычайно важную идейно-философскую роль.

«Полк, офицерство и солдаты» написаны крупным планом в органическом взаимодействии с главным героем повести, Ромашовым. Большая художественная сила «Поединка», как, впрочем, и всех крупных реалистических произведений, заключается именно в том, что в нем нет «суммарного» фона. В «Поединке» мы видим перемежающиеся реалистические картины, создающие большое полотно, в котором «второстепенные» персонажи могут быть столь же важными для художественного целого, как и главные образы.

Если говорить о наиболее общей философско-моральной теме «Поединка», она заключается в столкновении гуманизма с буржуазной бесчеловечностью, со всеми антисоциальными инстинктами, которые порождаются укладом жизни, основанным на угнетении народа. Несколько уже другая тема — столкновение живой личности с про-

винциальным мещанством, которое изображено как опасная трясина, губящая человека. Когда человек бредет по этому болоту, малейшая неосторожность, слабость может привести его к гибели. Своеобразие повести в том, что мещанство выступает здесь в армейско-офицерской своей разновидности.

Критика мещанства, столь остро прозвучавшая в «Молохе», здесь находит дальнейшее углубление.

Среди социально-бытовых картин, воссоздающих духовное убожество мещанского мира, особенное значение имеет картина бала, представляющая собой как бы смотр гарнизонной провинциальной жизни. На балу представлен весь «букет» провинциального армейского мещанства, стремящегося подражать «высшему» петербургскому свету. Сценки проходят одна за другой, в той или иной связи с поступками, наблюдениями и размышлениями главного героя. Вот Ромашов беседует с унылым штабс-капитаном Лещенкой, непременным и молчаливым свидетелем офицерских попоек и картежных игр. Вот он наблюдает, как «режутся» в бильярд поручики Бек-Агамалов и Олизар, представляющие «знать» полка. Затем, назначенный дирижировать балом, Ромашов принимает съезжающихся дам. И тут начинается «парад» жеманного кокетства и деланной светскости. Жирно набеленные и нарумяненные, пестро и безвкусно разодетые провинциальные дамы капризно растягивают слова, томно обмахиваются веерами, важно кивают головами. Под стать им и некоторые офицеры, разыгрывающие роль утомленных светских львов. Таков поручик Бобетинский, которого Ромашов упрашивает принять на себя обязанности дирижера бала.

Тоска армейской жизни по-разному ломает и коверкает людей. В «Поединке» проходит длинная вереница людей, каждый из которых как бы демонстрирует то «разрушение личности», о котором так страстно писал Горький.

Группу молодых офицеров составляют: Ромашов, Бобетинский, Веткин, Бек-Агамалов, Олизар, подпрапорщик Лобов. Все они, за исключением Ромашова, мало задумываются над своим бытием, плывут по течению. И вместе с тем они существенно отличаются друг от друга во вкусах, привычках, манерах. Например, Бобетинский пытается подражать офицеру-гвардейцу. А это в его понимании значит, что он должен казаться разочарованным, говорить вычурно-ломаным языком, ходить расслабленной

походкой, картинно держать плечи приподнятыми кверху. Но в пародийном портрете Бобетинского Куприн сатирически обличает не только провинциального тщеславного хлыща, он издевается также над «великосветским» обществом, чей стиль пытается перенять Бобетинский. К «аристократической» прослойке армейского офицерства причисляют себя и франтоватые адъютанты полка Олизар (все в полку почему-то называют его графом) и Бек-Агамалов. Лощеный, прилизанный, длинный как жердь Олизар, видимо, до того, как попасть в полк, пообтерся в столичном обществе. Бек-Агамалов — лихой рубака, но в его лихости отсутствует элемент благородства, человечности, он весь во власти диких и грубых инстинктов.

Создавая многочисленные и разнообразные типы офицеров, Куприн стремился подчеркнуть, что, несмотря на все пороки воспитания в кадетских корпусах, в полк приходили люди еще здоровые морально и физически. Молодой офицер Лобов полон юношеского задора, непосредственности. Он еще с удовольствием живет интересами полка, но обстановка здесь такова, что и Лобов вскоре превратится в одного из гарнизонных бурбонов.

Среди офицеров полка выделяется как воплощение всего грубого и бесчеловечного фигура капитана Осадчего. Апологет войны, ненависти, грубых страстей, Осадчий наиболее резко противопоставлен Ромашову. Это один из сторонников жестокой палочной дисциплины, беспринципной в своей основе «этики» офицерской чести. «Дуэль,— рассуждает он,— непременно должна быть с тяжелым исходом, иначе это абсурд!» «Война выродилась,— восклицает Осадчий.— Все выродилось на свете. Дети родятся идиотами, женщины сделались кривобокими, у мужчин нервы. И все это оттого, что миновало время настоящей, свирепой, беспощадной войны... В средние века дрались — это я понимаю. Ночной штурм. Весь город в огне. «На три дня отдаю город солдатам на разграбление!» Ворвались. Кровь и огонь. У бочек с вином выбиваются донья. Кровь и вино на улицах. О, как были веселы эти пиры на развалинах! Женщин — обнаженных, прекрасных, плачущих — тащили за волосы».

Произнося эту тираду, Осадчий приходит в экстаз. Он уже кричит о пирах под виселицами, на которых качаются черные тела повешенных. Он выпрямляется во весь свой громадный рост, он исполнен восторга. Бек-Агамалову передается настроение Осадчего. Бек-Агамалов тоже

во власти бешеной жажды разрушения, он выкрикивает бессвязные слова ненависти: «К черту жалость!» — и, выхватывая из ножен шашку, срубает дубовый куст.

Порою офицеров охватывает повальное пьяное безумие. «Может быть, это случалось в те страшные моменты, когда люди, случайно между собой связанные, но все вместе осужденные на скучную бездеятельность и бессмысленную жестокость, вдруг прозревали в глазах друг друга, там, далеко, в запутанном и угнетенном сознании, какую-то таинственную искру ужаса, тоски и безумия. И тогда спокойная, сытая, как у племенных быков, жизнь точно выбрасывалась из своего русла». Начинаются дни «великого запоя». После шумного, угарного пьянства в офицерском собрании едут в публичный дом. В каком-то пьяном, сумасшедшем бреду происходят события, с трудом постигаемые сознанием.

Вот Бек-Агамалов, уже совсем обезумевший, мечется по комнате, в его руках, разрезая воздух, свистит шашка. «Все вон отсюда! Никого не хочу!» — кричит он. А простоволосая женщина, в остром возбуждении от угрожающей ей опасности, бросает ему в лицо: «Дурак! Хам! Холуй!»

Все эти сцены и эпизоды прекрасно характеризуют одичалых окуровцев в мундирах, показывают распад их сознания.

Провинциальное мещанское убожество ни в ком, пожалуй, не нашло такого законченного воплощения, как в образе Раисы Петерсон. Уже письмо этой полковой «обольстительницы» к Ромашову в начале повести дает яркое представление о ней как о молодящейся обывательнице, играющей в наивную сентиментальность. Эта пошлость, облеченная в эпистолярную форму, вызывает в воображении Ромашова лживое лицо Раисы с маленькими, бегающими глазками. Такой мы и видим ее на балу, где в объяснении с Ромашовым полностью раскрывается ничтожная душонка Раисы Петерсон.

В сцене ее объяснения с Ромашовым писатель выявляет характернейшую черту мещанства — отсутствие самостоятельной мысли, оперирование готовыми понятиями, прикрывающими неспособность к глубоким чувствам, самомнение, зависть, мелкое честолюбие. Мелодраматическая напыщенность Раисы Петерсон, фальшивый пафос, отражающий нищету духа, соседствуют с малограмотными выражениями: «Ты хочешь с меня смеяться», «один глоток с пузырька морфия» и т. д. А наряду с этим пыш-

ные мелодраматические тирады: «Я пожертвовала для вас всем, отдала вам все».

Огромное общественное значение имело правдивое изображение взаимоотношений офицерства и солдатской массы.

Анализируя причины тяжелого поражения России в войне с Японией, В. И. Ленин писал: «Бюрократия гражданская и военная оказалась такой же тунеядствующей и продажной, как и во времена крепостного права. Офицерство оказалось необразованным, неразвитым, неподготовленным, лишенным тесной связи с солдатами и не пользующимся их доверием. Темнота, невежество, безграмотность, забитость крестьянской массы выступили с ужасающей откровенностью...»[1]

В повести, вышедшей непосредственно после русско-японской войны, очень остро и с большой художественной силой было отражено это бездарное рутинерство подавляющей части русского офицерства, его оторванность от солдатской массы, органическое непонимание запросов и чувств этой массы.

Полковник Шульгович, капитан Слива, капитан Осадчий — люди разные по характеру. Но все они проводники тупой дисциплины, основанной на обветшавших уставах и методах обучения. Не только солдаты, но и офицеры, даже высоких рангов, становятся жертвами ретроградной системы армейского воспитания и обучения.

Полковник Шульгович не злой человек. Он помогает запутавшимся в долгах офицерам. Когда он говорит, что любит офицеров, как своих детей, он не лицемерит. Но этот добрый человек страдает духовной ограниченностью, он службист до мозга костей. Человеческое в нем проявляется лишь по отношению к представителям офицерской касты. Что касается «нижних» чинов, то они для него вовсе и не люди, а некие человеко-единицы, марширующие, стреляющие, изучающие «словесность» и муштруемые, чтобы служить опорой «трону». К растерявшемуся и плохо знающему русский язык татарину Шарафутдинову Шульгович обращается так: «Ты, собачья душа... кто у тебя полковой командир?»

Разоблачая пороки военной среды и ужасы царской казармы, Куприн отмечал и некоторые положительные явления в армии. В образах корпусного генерала и ка-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, с. 155.

питана Стельковского художник стремился показать, что сквозь мертвящую рутину пробиваются какие-то новые взгляды. Как это установил в своем исследовании Н. Н. Берков, прототипом корпусного генерала послужил генерал Драгомиров, командовавший Киевским военным округом. Генерал Драгомиров отнюдь не был народолюбцем, но он был противником прусских методов военного обучения и сторонником суворовского воспитания солдат, то есть развития в них инициативы, умения разбираться в обстановке и т. д.

Однако описание этих положительных явлений занимает в повести ничтожное место. Армейская действительность была слишком бедна отрадными фактами. И если корпусной генерал изображен Куприным колоритно (хотя и эскизно, лишь в одном эпизоде), то капитан Стельковский получился довольно абстрактной фигурой. Мы не знаем, как он внешне выглядит, как мыслит, как говорит. Мы не видим его среди солдат. В моральном отношении он не лучше других: у него репутация тайного развратника. Значит, и этот способный офицер не избежал морального распада, который разъедал всю царскую армию.

Подполковника Рафальского в полку считают чудаком и окрестили именем Брема, потому что он самозабвенно изучает жизнь зверей и содержит у себя в доме целый зверинец. В его лице мы видим человека, сумевшего внутренне как-то уйти от полковой жизни. Со своей научной страстью и бескорыстием этот чудак кажется привлекательным. Но и он способен ударить солдата. Он лишь внешне оторвался от военной касты, но не преодолел в себе бурбонского духа, презрения к солдатской массе.

На фоне этой застойной, уродливой и страшной жизни, среди этих опустившихся, грубых офицеров и их достойных жен, погрузившихся в «амуры» и сплетни, кажется такой необычной остроумная и изящная Шурочка Николаева. Для героя повести она луч солнца в темном царстве. С ней связаны его мечты и надежды.

Шурочка — один из самых удачных женских образов, созданных Куприным. В обрисовке этого персонажа писатель шел очень сложным путем, избегая прямолинейности, искусно комбинируя свет и тени, постепенно углубляя психологический анализ. Он хотел показать воздействие армейско-окуровской среды на женщину, не столь заурядную, как Петерсон и подобные ей, на женщину

энергичную, неглупую, не склонную удовлетворяться гарнизонным, пошехонским бытом и в то же время с детства замкнутую в мещанском кругу, воспитанную в духе буржуазно-индивидуалистической морали. Поэтому стремление Шурочки вырваться из рамок гарнизонного существования оказывается подчиненным все тем же, хотя и более рафинированным, приукрашенным мещанским «идеалам». Борьба Шурочки — это борьба за свое личное, маленькое, эгоистическое счастье. Такой целью определяются и средства, к которым прибегает Шурочка, готовая на все, чтобы «устроиться» в жизни соответственно своим вкусам и желаниям. Чтобы осуществить свои планы, она старается казаться благороднее, чище, лучше, чем она есть на самом деле. Она как будто ненавидит ложь, порожденную, по ее же мнению, трусостью и слабостью, а вынуждена лгать, потому что правдой ей не утвердиться в жизни. Ей далеко не безразлично, с кем разделить удачу. Николаева она предпочла Назанскому, скрепя сердце, предпочла потому, что он все же может явиться средством достижения цели. Но она знает, что этот вынужденный выбор не очень удачен. Потом она присматривается к Ромашову. Близкий ей по своему душевному строю, Ромашов увлекает ее, как ранее увлек Назанский. Но, увы, Ромашов оказывается неподходящим партнером — и она, по существу, убирает его с дороги. Шурочка Николаева духовно и социально вполне сформировавшийся тип активной индивидуалистки, прокладывающей себе дорогу в мире, где человек человеку волк.

Эта женщина резко отличается от гарнизонных мещанок — жен, дочерей и сестер офицеров. Она — человек умный, волевой, обладающий вкусом, хорошо разбирающийся в людях и, пожалуй, даже талантливый. Но именно в силу этих своих качеств, используемых для эгоистических целей, Шурочка гораздо хуже провинциальных мещан. Вернее, она опаснее.

Раиса Петерсон не в силах затронуть чувств Ромашова, она способна лишь мелко мстить. И не будь все усложняющихся отношений между Ромашовым и Шурочкой Николаевой, подленькие анонимные письма Петерсон никому не причинили бы вреда. Иное влияние на судьбу Ромашова оказала Шурочка Николаева. Важно не то, что она «яблоко раздора», и главное даже не в том, что она делает неравными условия поединка. Ромашов мог погибнуть и при других обстоятельствах. Важнее всего

то, что ромашовых толкает на гибель жестокий эгоизм людей, подобных Шурочке Николаевой. В буржуазном обществе сильные побеждают за счет слабых. Для того чтобы Шурочка могла уехать с мужем в Петербург и занять то место в жизни, о котором она мечтает, должен погибнуть Ромашов.

Образ Шурочки Николаевой вылеплен с великолепным мастерством. Перед Куприным стояла нелегкая задача воплотить в одном образе необычайно привлекательные и столь же отталкивающие качества, передать присущую этой женщине, по ее собственным словам, «гибкость души». До определенного времени Куприн рисует Шурочку Николаеву в привлекательных тонах, ибо в том типическом характере, который вознамерился создать Куприн, нет резко отграниченных друг от друга «дурного» и «хорошего». Есть лишь подчинение «хорошего» «дурному». Шурочка эмоциональна, но рассудок всегда контролирует ее эмоции и диктует им свою волю. Она как будто бы правдива по натуре, но лжет, когда ее интересы требуют этого. Поэтому раскрыть в логическом движении характер Шурочки означало не просто сорвать с нее маску притворства, но обнажить моральную деградацию, доходящую по существу до преступления, хотя и не наказуемого законом.

Маска, которую вынуждена носить Шурочка,— сложная маска. Дело в том, что Шурочка, как уже было замечено, не лишена серьезных достоинств. Она с огромной силой воли, с неослабевающей активностью стремится вырваться из мещанской армейской среды. Она гневно отвергает мелкие сплетни, интриги, иронизирует над «балами» в офицерском собрании, над претензиями полковых дам.

Естественно, что ограниченность социального горизонта заставила умную и красивую женщину увидеть высшее счастье в «блестящей» жизни столичного общества. Кроме того, не все отрицательно в программе жизни, выработанной Шурочкой. Для нее важны не только жизненные удобства, комфорт, поклонение мужчин, «тонкая лесть». Она стремится удовлетворить свои эстетические потребности, ее влекут музыка, искусство, умные собеседники.

И Шурочка не утрачивает симпатий читателя, пока ее энергия проявляется в действиях, могущих вызвать уважение. Она целыми днями просиживает за книгами

вместе со своим трудолюбивым, но туповатым мужем. И если он наконец выдержит экзамен в академию генерального штаба, то будет этим всецело обязан ей. Последовательность, энергия, воля — все это великолепно передается писателем во внешних выражениях характера, в слове, движении, жесте Шурочки. Сдержанная сила, логическое построение фразы, точность словоупотребления — все это сообщает несколько умозрительный характер разговорной речи Шурочки. В искусном сочетании энергической, почти мужской речи и женской мягкости и эмоциональности слов, в переливах и сочетаниях этих двух лексических рядов — секрет необычайной правды и жизненности образа Шурочки.

В Шурочке далеко не все выглядит как притворство. Более того, эта богато одаренная натура способна по-своему оценить прекрасное и доброе, хотя и не собирается следовать возвышенным идеалам. Она — «трезвый» политик, чуждый самоотверженным порывам. За ее внешней поэтичностью скрывается хитрая усмешка благоразумной мещанки, которая все время начеку: как бы не проиграть в жизненной борьбе! Поэтому Шурочка не живет настоящей жизнью. Поэтому она и кажется в конце концов такой жалкой и мелкой даже по сравнению с безвольным Ромашовым.

Главное действующее лицо повести — подпоручик Ромашов. В этом образе с наибольшей полнотой воплотились черты купринского героя — правдоискателя, гуманиста, одинокого мечтателя. Среди офицеров Ромашов не находит отклика на свои мысли: все ему чужие, за исключением Назанского, в беседах с которым он отводит душу.

В противоположность другим офицерам, Ромашов относится к солдатам по-человечески, он проявляет трогательную заботу о забитом солдате Хлебникове, хотя в его отношении к Хлебникову сказывается, пожалуй, не столько подлинный демократизм, сколько «опрощенчество» в толстовском духе.

Вместо ложной «чести мундира» у Ромашова высоко развито настоящее чувство человеческого достоинства. Брезгливо относясь к грязным любовным связям, процветающим в полку, Ромашов мечтает о подлинной любви и сам любит горячо и бескорыстно. (С этим мотивом чистой, безнадежной любви мы встречались и встретимся во многих произведениях Куприна.) В размышлениях

Ромашова много утопического и наивного, но нельзя не симпатизировать ему, когда он борется с общественной несправедливостью, когда он протестует против пошлости и сам показывает примеры человечности в отношениях к людям. Его охватывает негодование, когда он видит, как унтер-офицеры жестоко бьют своих подчиненных за ничтожную ошибку в «словесности», за «потерянную ногу» при маршировке.

Ромашов протестует всей душой против этого кошмара, именуемого «военной службой». Но в чем, по его мнению, корень зла? Ромашов приходит к мысли, что «вся военная служба, с ее призрачной доблестью, создана жестоким, позорным, всечеловеческим недоразумением». «Каким образом может существовать сословие,— спрашивал сам себя Ромашов,— которое в мирное время, не принося ни одной крошечки пользы, поедает чужой хлеб и чужое мясо, одевается в чужие одежды, живет в чужих домах, а в военное время — идет бессмысленно убивать и калечить таких же людей, как они сами?»

Примерно такого же взгляда придерживается Назанский, сравнивающий военную касту с монашеской, ибо «и те и другие живут паразитами». «Там — ряса и кадило, здесь — мундир и гремящее оружие; там — смирение, лицемерные вздохи, слащавая речь, здесь — наигранное мужество, гордая честь, которая все время вращает глазами: «а вдруг меня кто-нибудь обидит?» — выпяченные груди, вывороченные локти, поднятые плечи».

По Ромашову и Назанскому, зло не в общественной структуре, а в армии вообще. Отсюда пацифистское отрицание военной службы, которая развращает и портит людей, которая даже самых нежных из них, прекрасных отцов и внимательных мужей, делает «низменными, трусливыми, злыми, глупыми зверюшками», как утверждает Назанский. Вряд ли нужно доказывать наивность и ошибочность подобного рода пацифистской точки зрения, абстрактно отрицающей всякую военную службу, всякие войны, хотя мысль о паразитическом характере царской армии была безусловно верна.

Не уяснив истинных причин изображаемого им социального зла, писатель не смог найти и пути его преодоления. Герои Куприна строят на этот счет самые фантастические предположения. «Вот я служу...— размышляет Ромашов.— А вдруг мое Я скажет: не хочу! Нет — не мое Я, а больше... весь миллион Я, составляющих армию,

нет — еще больше — все Я, населяющие земной шар, вдруг скажут: «Не хочу!» И сейчас же война станет немыслимой...» Конечно, Ромашов не может не ощутить несбыточность своих предположений. И перед ним возникает вопрос: «Что же мне остается делать в таком случае?» Ответить он не мог. Уйти с военной службы? Но он не умеет ничего больше делать.

Человек с тонкой душевной организацией, обладающий чувством собственного достоинства и справедливости, он легко раним, порой почти беззащитен перед злом жизни.

Уже в первой сцене мы замечаем «неприспособленность» Ромашова к армейской жизни, некоторые «травмы» его психологии. Вечерние занятия в шестой роте, где служит Ромашов, кончаются тем, что командир полка Шульгович подвергает его домашнему аресту на четверо суток за «непонимание войсковой дисциплины».

Молодой офицер, недавно попавший в полк, тяжело воспринимает это наказание. Пытаясь найти какое-то утешение, он бредет на вокзал к курьерскому поезду и наблюдает проезжающих женщин и мужчин — пассажиров первого класса. Для Ромашова это был «кусочек какого-то недоступного мира, где жизнь — вечный праздник и торжество...»

Но исчезло мгновенное видение чужой жизни, и Ромашов в своей уродливо короткой шинели, волоча ноги в калошах, на которые налипли огромные комья грязи, снова бредет один, погруженный в свои смутные мечты, в которых есть известное сходство с мечтами чеховского Астрова о далекой и прекрасной жизни. Ромашову грезится ослепительно-прекрасный, сказочный город, населенный ликующими людьми, богоподобными, не знающими преград в достижении счастья.

Тягостная пустота армейской жизни толкнула Ромашова к случайной связи с полковой «обольстительницей», женой капитана Петерсона. Разумеется, связь эта вскоре становится невыносимой для Ромашова. Гарнизонная жизнь с пьянством, гнусненьким развратом все более отталкивает его. Единственный «просвет» в его неустроенной жизни — Шурочка Николаева.

Все переливы настроений впечатлительного, неуверенного в себе Ромашова раскрываются автором. Посещая дом Николаевых, он все время угнетен мыслью, что его принимают лишь из сострадания, что он навязчив и неделикатен. Обидчивость, болезненная гордость заставля-

ют его переживать мучительные минуты. Уходя от Николаевых, Ромашов случайно слышит, как денщик Степан говорит какому-то солдату: «Ходить, ходить кажын день. И чего ходить, черт его знает...» Несколько грубых слов сразу выбивают почву из-под ног героя. «Ромашов прилип к забору. От острого стыда он покраснел, несмотря на темноту...» «Мимо всего длинного плетня, ограждающего дом Николаевых, он прошел крадучись, осторожно вытаскивая ноги из грязи, как будто его могли услышать и поймать на чем-то нехорошем». За пережитым унижением следует взрыв отчаяния. «Подняв глаза к небу и крепко прижав руку к груди, он с жаром сказал про себя: «Клянусь, клянусь, что я в последний раз приходил к ним. Не могу больше испытывать такого унижения. Клянусь!»

Как и в «Молохе», любовная трагедия в «Поединке» вырастает из трагедии социальной. В отношениях Ромашова и Шурочки сталкиваются два характера, два мироощущения, возникшие в рамках буржуазного общества и свидетельствующие о происходящем в нем распаде. Почему невозможно счастье Шурочки и Ромашова? Да только потому, что Шурочка всеми силами стремится упрочить свое положение в обществе, а Ромашову невыносимы духовные и моральные нормы этого общества.

Куприн стремился показать интеллигента, сходящего с проторенной дорожки обывательского благополучия, освобождающегося от груза буржуазных чувств и представлений, мешающих ему стать на новый путь. Но сам Куприн не был готов к тому, чтобы повести своего героя по этому новому пути, по которому пошли подлинные герои нового времени.

В этом-то и слабость Ромашова, что у него нет ясной цели жизни, в то время как «злая» сила Шурочки заключается в эгоистической целеустремленности, в последовательном укреплении связей с обществом, в котором Ромашов не может найти себе места.

От Ромашова Шурочка вынуждена отказаться по той же причине, по которой она уже отказалась от Назанского.

Финалом любовной трагедии Ромашова является ночной приход Шурочки. Она пришла, чтоб обмануть его — обмануть подло и бесстыдно. Ромашов начинает понимать, в чем цель ее прихода. И в нем растет глухое раз-

дражение. Он инстинктивно чувствует, что между ним и Шурочкой «проползло что-то тайное, гадкое, склизкое, от чего пахнуло холодом на его душу. Но он сдерживает себя и говорит спокойно и холодно: «Хорошо, пусть будет так. Я согласен».

В этих простых словах заключена целая история — история трагической любви неприкаянного мечтателя. Ромашов все или почти все понял, в его твердо произнесенных словах холодное осознание того, что жизнь потеряла свою ценность. Вместе с тем он еще не совсем освободился от своей любви. Женщина, перед которой он ранее благоговел, вызывает в нем теперь чувство жалости. И здесь становится особенно очевидным духовное превосходство над ней Ромашова.

На протяжении всей повести Ромашов предстает как неудачник, как слабый человек. Между тем он не трус, парализована лишь его воля, ибо он принадлежит к поколению усталой и разочарованной интеллигенции. И все же в нем есть та любовь к правде, справедливости, то уважение к человеку, которые подчас могут толкнуть на решительные поступки. Он заступается за рядового Шарафутдинова. Рискуя жизнью, он останавливает поручика Бек-Агамалова, который в пьяном исступлении бросился с шашкой на окружающих. Во время нотации полковника Шульговича Ромашов, возмущенный грубостью и несправедливостью, был близок к тому, чтобы «взбунтоваться». И это почувствовал — не без испуга — Шульгович. В сцене разговора поручика Ромашова с полковником Шульговичем мы наблюдаем своеобразный психологический поединок, наблюдаем мгновенное и почти не нашедшее внешнего выражения восстание Ромашова против солдафонского бездушия и грубости. А затем, на обеде у полковника, Ромашов вновь почувствовал себя маленьким и ничтожным.

Ромашов с самого начала повести показан как демократически настроенный интеллигент. Правда, это расплывчатый демократизм порядочного человека, которому неприятно издевательство над людьми. Но и он возвышает Ромашова над остальными, показывает, на что способен этот молодой офицер.

Социальное и индивидуальное тесно переплетено в характере героя повести. Ромашов слаб, потому что он неизлечимо болен болезнью своей среды. Честность и тонкость духовной организации заставляют его особенно бо-

лезненно ощущать это бессилие. Неспособный решительно порвать с мещанской средой, как ему советует Назанский, или же «подняться» над ней, как того хотела бы Шурочка, он находит иллюзорное утешение в мире безудержных, наивных мечтаний. В этом мире Ромашов уже не бедный подпоручик, а герой, дерзающий, бесстрашный, прекрасный. И изъясняется он уже не языком армейского офицера, а высоким слогом поэта или же, в минуту грусти и уязвленного самолюбия, словами сентиментальных романов. Нередко, думая о себе в третьем лице, Ромашов прибегает к таким фразам: «Его добрые, выразительные глаза подернулись облаком грусти...», «глаза прекрасной незнакомки с удовольствием остановились на стройной худощавой фигуре молодого офицера» и т. д.

Когда Ромашов воображает себя в ореоле славы, сильным и мужественным, его слог становится императивным, фраза короткой, ударной. Но решителен он только в мечтах. В жизни он плывет по течению.

Ромашов — это тип пассивного мечтателя, для которого мечта служит не источником творческого вдохновения, не стимулом для непосредственного действия, для борьбы, а преимущественно средством ухода, бегства от действительности. Привлекательность этого героя — в его искренности, в его человечности. Как бы ни были смешны, наивны его фантазии, это не фантазии сытого и спокойного Манилова. Ромашов страдает —страдает за себя и за всех «униженных и оскорбленных». И как бы ни блуждал он на жизненных дорогах, как бы ни путался он в разнообразных противоречиях, страдания заставляют его все более внимательно вглядываться в социальные отношения. Ромашов проделывает определенную духовную эволюцию; она проходит под знаком растущего критицизма, внутреннего сближения с простыми людьми в серых шинелях. В сознании Ромашова растет протест против рабского положения солдат, постоянного унижения их человеческого достоинства. Он все чаще и острей размышляет о ненормальности окружающей жизни. Эти мысли и чувства переплетаются в нем с его личными тяжелыми переживаниями, с постепенным осознанием ненормальности собственного бытия, осознанием своей приниженности.

Вернувшись от полковника Шульговича, он видит своего денщика, которого отделяет от него такая же ди-

станция, как его самого от Шульговича. Ромашов вспоминает свое нередко несправедливое отношение к заботливому и любящему его денщику, унижения, которым он его подвергал. И еще одна нить протягивается от интеллигента Ромашова к человеку из народа. «Славный Гайнан,— подумал подпоручик, идя в комнату.— А я вот не смею пожать ему руку. Да, не могу, не смею. О, черт! Надо будет с нынешнего дня самому одеваться и раздеваться. Свинство заставлять это делать за себя другого человека».

Если Ромашов — центральная фигура среди офицеров повести, то Хлебников — центральный образ среди изображенных в ней солдат. Хлебников — человек, у которого условия жизни отняли гордость и достоинство. «Часто, глядя на него (Хлебникова.— *А. В.*), Ромашов удивлялся, как могли взять на военную службу этого жалкого, заморенного человека, почти карлика, с грязным безусым лицом в кулачок. И когда подпоручик встречался с его бессмысленными глазами, в которых как будто раз навсегда, с самого рождения, застыл тупой, покорный ужас, то в сердце его шевелилось что-то странное, похожее на скуку и на угрызение совести».

Выбор такой жалкой фигуры в качестве представителя солдатской массы логически вытекает из общей концепции произведения. Проблема взаимоотношений людей из народа и интеллигенции решалась Куприным не в плане революционных задач времени, а в плане отвлеченного гуманизма. Интеллигентный правдоискатель Ромашов идет путем страданий и горьких разочарований. Солдат Хлебников также проходит свой крестный путь. Именно это их и сближает. Но Ромашову нужно было очень много пережить, прежде чем для него оказалось возможным такое сближение. В армию он пришел, полный радужных надежд и планов. Хлебников же приходит сюда как на каторгу. Ему и раньше жилось не сладко. Но в царской армии он подвергается новым мукам. И Ромашов является свидетелем этих мук. Вот унтер-офицер заставляет Хлебникова делать «емнастические» упражнения, а он, жалкий и нелепый, висит на наклонной лестнице, точно «удавленник». Вот Ромашов, вспыхнув от стыда и гнева, останавливает унтер-офицера Шаповаленко, готового избить Хлебникова. Вот молодой офицер присутствует на уроке «словесности», когда па-

пуганный и замордованный палочной дисциплиной Хлебников не в состоянии ответить на вопрос, кто является командиром корпуса.

Эта сцена очень близка сцене «обучения» татарина Камафутдинова из рассказа «Ночная смена». Хлебников— русский «вариант» Камафутдинова. Оба они так забиты, что представляют собой жалкое подобие человека.

Наблюдая издевательство над Хлебниковым, Ромашов испытывает «какое-то неловкое больное чувство». Он мучается муками забитого солдата. В душе молодого офицера звучат два голоса: собственный и Хлебникова.

После своего провала на смотру Ромашов видит фельдфебеля Рынду, «маленького, краснолицего, апоплексического крепыша, который, неистово и скверно ругаясь, бил кулаком по лицу Хлебникова. У Хлебникова было темное, глупое, растерянное лицо, а в бессмысленных глазах светился ужас. Голова его жалко моталась из одной стороны в другую, и слышно было, как при каждом ударе громко клацали друг о друга его челюсти».

Ромашов видит, как мучают Хлебникова, но он только что перенес такое унижение, что не в состоянии вступиться за своего солдата. Ромашов словно ощущает, что попал на дно человеческого отчаяния, где всегда находился Хлебников. «Он болезненно почувствовал, что его собственная судьба и судьба этого несчастного, забитого, замученного солдатика как-то странно, родственно-близко и противно сплелись за нынешний день. Точно они были двое калек, страдающих одной и той же болезнью и возбуждающих в людях одну и ту же брезгливость. И хотя это сознание одинаковости положений и внушало Ромашову колючий стыд и отвращение, но в нем было также что-то необычайное, глубокое, истинно человеческое».

Эти мысли Ромашова — своего рода кульминация в его духовных метаниях. Многое уже пришлось пережить ему в полку. Но за короткое время после смотра он сразу как будто постарел, стал мудрее, ощутил что-то новое и волнующее. Именно почувствовав себя на одной доске с несчастным человеком из народа, Ромашов отдаляется от враждебного ему общества, как бы возвышается над ним, ибо в его сознание входит что-то «необычайное, глубокое, истинно человеческое» — гражданское чувство любви к своему страдающему народу. Здесь намечается перелом в его сознании.

Если в разговорах с Шурочкой (исключая последнее свидание) Ромашов еще ребенок, который скользит по поверхности жизни, не всматриваясь в ее глубины, то совсем иным предстает он в ночном разговоре с Хлебниковым. Теперь герой повести испытывает необычайно сложное и глубокое чувство, в котором слились бесконечная скорбь, ужас, тоска, жалость, мучительное сознание собственного бессилия, неспособности помочь солдату — и вместе с тем обновление и просветление души.

Уже ничтожным и мелким кажется Ромашову его личное горе. Он весь во власти единого чувства — сострадания к простому человеку, ко всем «униженным и оскорбленным»

Итак, основная тенденция в духовной эволюции Ромашова — сближение с народом. Ромашов не в силах проявить решительность и последовательность, он слишком скован условиями среды и воспитания, его гуманизм слишком расплывчат, абстрактен. И все же Ромашов нес в себе дух протеста. Этот страдающий правдоискатель — именно потому, что он правдоискатель,— оказался «белой вороной» в мертвом мещанском царстве, и оно раздавило его...

Ромашов мог погибнуть и при других обстоятельствах, в которых его любовь к Шурочке не играла бы никакой роли. Неизбежность трагической развязки вытекает здесь из глубоких социальных причин. Она обусловлена отрывом интеллигентов ромашовского типа от народной почвы. Герой повести не способен существовать в омуте антигуманного общества и не в состоянии найти себе место в народе, почерпнуть в его гуще силы для новой жизни. Именно это делает образ Ромашова трагическим.

Тема интеллигенции и народа была личной, выстраданной темой для самого писателя.

Отражением духовных исканий Куприна являются беседы Назанского и Ромашова, беседы, в которых как бы сконцентрированы размышления Куприна о социальной жизни, о призвании человека, о будущем всего человечества.

Однако Назанский отнюдь не является рупором или alter ego автора. Назанский — очень интересный и своеобразный тип интеллигентного и одаренного офицера, склонного к философии и умеющего размышлять, но не умеющего жить. Пассивностью, безволием Назанский

напоминает Ромашова,— он еще безвольней Ромашова, он вовсе опустился, капитулировал перед жизнью. Он переживает часы какого-то умственного экстаза, возбуждения, подъема, но это болезненный экстаз, находящий выражение только в словах. К живому делу Назанский не способен. Но его страстные речи представляют большой интерес — и сами по себе и в связи с тем влиянием, которое они оказывают на Ромашова.

Здесь необходимо сделать отступление — для исправления ошибки, допущенной, на наш взгляд, П. Н. Берковым. «К числу недочетов «Поединка»,— пишет он,— надо отнести книжный характер монологов Назанского, Осадчего и отчасти Ромашова. Куприн почувствовал это позднее и, как будет показано ниже, признавал данный недостаток своей повести» [1].

П. Н. Берков опирается на интервью, данное Куприным в 1908 году критику «Биржевых ведомостей» Вас. Регинину. Он цитирует следующие слова Куприна, записанные Регининым: «Некоторые мои любимые мысли в устах героев романа («Нищие») звучат, как граммофон (эта ошибка была сделана мной, например, с Назанским в «Поединке»), и я стремлюсь теперь истребить это»[2].

Прежде всего: не все свидетельства Куприна, даже если речь идет о художественных особенностях его произведений, можно признавать неопровержимыми доказательствами. И, конечно, нельзя считать таковыми свидетельства Куприна периода столыпинской реакции.

В годы подъема освободительной борьбы писатель особенно остро интересовался проблемой бытия честного, но разуверившегося во всем интеллигента, утратившего вместе с верой в жизнь силу характера и воли. Для такого интеллигента, трагедия которого была отчасти трагедией самого Куприна, характерны пылкие рассуждения на отвлеченные темы красоты, правды, справедливости, рассуждения, не подкрепленные строгим историческим и социальным анализом и практическим действием. При рассмотрении художественной структуры образов Назанского и Ромашова становится очевидным, какое громадное значение придавал Куприн художественному исследованию души рефлектирующего интеллигента.

---

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 65.

[2] Там же, с. 169.

«Рассуждения» были свойственны самой природе правдоискателей. Кроме того, Куприн чувствовал, что революционная ситуация требует открытого выражения идейных устремлений человека. Сблизившись с Горьким, внимательно следя за его творчеством, Куприн не мог не заметить «интеллектуализма» великого пролетарского писателя, который вкладывал в уста своих героев страстные социальные и философско-этические речи.

Лишь позднее, в годы столыпинской реакции, Куприн стал более сдержанно относиться к философско-публицистическому пафосу в искусстве. И это было одним из проявлений отхода Куприна с аванпостов освободительного движения.

Вряд ли можно признать, как это утверждает П. Н. Берков, что Куприн хорошо изображал своих героев «в действиях, в поступках, в бытовых разговорах, но в рассуждениях — все равно в рассказах или в пьесах — он оказывался слабым. Это помешало ему, несмотря на сильное желание и ряд попыток, стать драматургом» [1].

Уже самый характер аргументации П. Н. Беркова указывает на слабость сделанных им выводов. П. Н. Берков считает, видимо, что искусство драматурга заключается преимущественно в таком диалоге, который состоит из рассуждений. Ведь именно неумение рассуждать якобы помешало Куприну стать драматургом. Нужно ли говорить, сколь неверен подобный взгляд на драматургию, важной чертой которой являются напряженность действия, острота сюжета, а не обязательно отвлеченные рассуждения персонажей. Конечно, в драматическом произведении особенно важна индивидуализация речи действующих лиц. Но разве можно отказать Куприну в умении великолепно вести диалог? И нужно ли целиком брать на веру слова Куприна, заявившего в 1908 году следующее: «Мои попытки создать пьесу не удавались мне главным образом потому, что герои ее в большинстве говорили моим языком одинаково, похоже один на другого» [2].

Весьма соблазнительно привести в качестве аргумента соображение писателя, чье творчество анализируется.

---

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 169.

[2] «Петербургская газета», 1908, 24 августа.

Соблазнительно, но не всегда правильно. Недостатки Куприна нельзя преувеличивать подобно тому, как это делал сам писатель. Куприн не был бы крупным художником, если бы он не выразил свои идейные искания в образах, наделенных яркой индивидуальностью. А для того чтобы создавать не только бытовые типы, но и образы, насыщенные социальным содержанием, Куприну необходимо было прибегать к тем рассуждениям, которые П. Н. Беркову кажутся «книжными».

Вот рассуждение Назанского, которое как будто бы созвучно пылким дифирамбам Осадчего старой войне: «Было время кипучего детства и в истории, время буйных и веселых молодых поколений. Тогда люди ходили вольными шайками, и война была общей хмельной радостью, кровавой и доблестной утехой. В начальники выбирался самый храбрый, самый сильный и хитрый, и его власть, до тех пор пока его не убивали подчиненные, принималась всеми истинно как божеская. Но вот человечество выросло и с каждым годом становится все более мудрым, и вместо детских шумных игр его мысли с каждым днем становятся серьезнее и глубже. Бесстрашные авантюристы сделались шулерами. Солдат не идет уже на военную службу, как на веселое и хищное ремесло. Нет, его влекут на аркане за шею, а он упирается, проклинает и плачет. И начальники из грозных, обаятельных, беспощадных и обожаемых атаманов обратились в чиновников, трусливо живущих на свое нищенское жалованье».

Осадчий и Назанский — типы прямо противоположные. И вместе с тем в чем-то их мысли сближаются. Неужели Назанский, духовно столь близкий автору, воспевает войну? И как это можно было бы согласовать с общим характером «Поединка» — произведения ярко антивоенного, разоблачающего пороки царской военной машины? Но все дело в том, что сходство между тирадами Назанского и Осадчего — чисто внешнее сходство.

Куприн был ярым противником войны. Но, человек сильный, азартный, он любил опасные спортивные упражнения, любил подвиги. Мощь, гибкость, красота человеческого тела неизменно вызывали в нем восхищение. Куприну были глубоко ненавистны чувства и мироощущение офицеров провинциального гарнизона. Он знал, что они, за исключением немногих, становятся на службе «низменными, трусливыми, злыми, глупыми зве-

рюшками». И против этих жалких, трусливых и слабых людей, не могущих вести за собой солдат, были направлены слова, воспевающие бесстрашных и гордых военачальников прошлого.

Панегирик силе, с которым выступает Осадчий, основан на антигуманистической философии. Сила и смелость нужны Осадчему лишь для кровавой военной оргии.

Иной смысл обретают мысли о войне прошлого, о сильных и смелых людях, высказанные Назанским. Устами Назанского писатель осуждает скудость духа, мещанскую ординарность, славит подлинное мужество.

Назанский наиболее полно выражает положительные идеи Куприна, а посему он и наиболее противоречивый образ во всем творчестве писателя.

Если в размышлениях Ромашова воплощены лишь черты бездейственности, бессилия духа, то в речах Назанского писатель пытался начертать программу идейного оздоровления интеллигенции, систему философских, этических и эстетических взглядов. В образе Назанского отразились и сила Куприна и его слабость — непоследовательность и эклектичность мировоззрения.

Речи Назанского сильны своим критическим пафосом. В них как бы подведен итог всему тому, что сказано в повести о царской армии. Назанским вынесен ей окончательный приговор, с горячим сочувствием встреченный Ромашовым.

«Поглядите-ка вы на наших офицеров... Ему приказывают: стреляй, и он стреляет,—кого? за что? Может быть, понапрасну? Ему все равно, он не рассуждает». Для людей с чутким сердцем «служба — это сплошное отвращение, обуза, ненавидимое ярмо...» «...Я глубоко, я твердо уверен, что настанет время, когда нас, патентованных красавцев, неотразимых соблазнителей, великолепных щеголей, станут стыдиться женщины и, наконец, перестанут слушаться солдаты». Люди не простят офицерской касте того, что она слепа и глуха ко всему, не простят «индюшачьего презрения к свободе человеческого духа».

Надо ли говорить о том, как сильно и актуально звучали в разгар первой русской революции эти, поистине пророческие, слова, какое впечатление они должны были производить на всех честных людей!

Назанский не только обличает. У него есть и положительная программа, также выраженная им с огромной

страстью. Но программа эта крайне запутанная, блестки ярких и жизненных мыслей переплетаются в ней с анархическим индивидуализмом, с высказываниями, навеянными философией декаданса.

Выступая против христианско-толстовской морали смирения и кроткой любви к ближнему, Назанский впадает в ницшеанский аморализм, приходит к культу эгоизма, автономного «я».

«...Какой интерес заставит меня разбивать свою голову ради счастья людей тридцать второго столетия?.. Любовь к человечеству выгорела и вычадилась из человеческих сердец. На смену ей идет новая, божественная вера, которая пребудет бессмертной до конца мира. Это любовь к себе, к своему прекрасному телу, к своему всесильному уму, к бесконечному богатству своих чувств. Нет, подумайте, подумайте, Ромашов: кто вам дороже и ближе себя? Никто. Вы — царь мира, его гордость и украшение. Вы — бог всего живущего... Делайте что хотите. Берите все, что вам нравится. Не страшитесь никого во всей вселенной, потому что над вами никого нет и никто не равен вам. Настанет время, и великая вера в свое Я осенит, как огненные языки святого духа, головы всех людей, и тогда уже не будет ни рабов, ни господ, ни калек, ни жалости, ни пороков, ни злобы, ни зависти. Тогда люди станут богами...»

Какое смешение понятий! С одной стороны, мечта об идеальном обществе, в котором не будет «господ» и «рабов» и человек станет прекрасен. И вместе с тем ницшеанское презрение ко всему социальному, к морали, призыв: делай что хочешь. Иначе говоря, философия, выработанная тем самым миром «господ», об исчезновении которого мечтает Назанский.

В его уста Куприн вложил страстные тирады о человеческой мысли, которая дарит «величайшее наслаждение», о красоте жизни, о «жарком, милом солнце» — тирады, возникшие, очевидно, не без влияния вдохновенных горьковских гимнов в честь свободного и гордого Человека. Но прославление разума и жизни окрашивается у Назанского в сугубо индивидуалистические тона, оптимистическая проповедь, как это ни парадоксально, незаметно переходит в ущербную, пессимистическую. Характерны мысли Назанского о любви. Романтическая мечта о труднодостижимом счастье принимает форму воспевания любви неразделенной — обязательно нераздe-

ленной! «И любовь,— говорит Назанский Ромашову,— имеет свои вершины, доступные лишь единицам из миллионов. О, как мы не умеем ценить ее тонких, неуловимых прелестей, мы — грубые, ленивые, недальновидные. Понимаете ли вы, сколько разнообразного счастья и очаровательных мучений заключается в неразделенной, безнадежной любви». Неразделенная любовь — своеобразный уход от томительной действительности. У Горького любовь побеждает смерть, объединяет людей в борьбе за достижение счастья. У Куприна любовь приводит к смерти. Любовь у него безумное блаженство, никогда не притупляющееся именно потому, что она безнадежна, не утоляется ответным чувством. Человек, так чувствующий, постоянно находится в состоянии любовного экстаза, полубезумного транса. Это и есть, по утверждению Назанского, высшее счастье. Когда Ромашов отвечает Назанскому, что так можно кончить сумасшествием, то Назанский возражает: «Ах, милый мой, не все ли равно!.. Может быть,— почем знать? — вы тогда-то и вступите в блаженную сказочную жизнь».

Здесь уже начинается декадентское мироощущение. Здесь «пушкинское начало» уступает место болезненному «началу» крайнего индивидуализма, находящему усладу в самоистязании, даже в безумии.

Было бы неправильным безоговорочно зачислять Назанского в декаденты, в ницшеанцы. Но нельзя и игнорировать декадентско-ницшеанские элементы в его запутанной программе.

Чтобы отвести от себя обвинение в анархическом индивидуализме, Назанский иронически заявляет, что какой-нибудь «профессор догматического богословия или классической филологии» непременно обвинит его в «крайнем индивидуализме». Но этот риторический прием ничего не меняет в существе дела. Противоречивость образа Назанского полностью отражает противоречивость мировоззрения самого Куприна. В своих философских и эстетических принципах, опровергаемых его же собственным художественным отображением жизни, писатель пытался примирить непримиримое.

Куприн полагал, что человечество может достигнуть счастья и свободы лишь тогда, когда люди проникнутся сознанием необходимости духовного самовозвышения, когда человечество начнет массами выдвигать людей, достигших высокого развития.

Воспевая мужественных одиночек, Куприн приходит все же к мысли и о коллективном действии. Он говорит о появлении смелых и гордых людей, о том, что сокрушить «двухголовое чудовище» (намек на двуглавого орла), которое опасно для человека, можно, лишь сражаясь плечом к плечу. «Давно уже,— пишет Куприн,— где-то вдали от наших грязных вонючих стоянок совершается огромная, новая, светозарная жизнь... Как в последнем действии мелодрамы, рушатся старые башни и подземелья и из-за них уже видится ослепительное сияние». «Вот на улице стоит чудовище, веселое, двухголовое чудовище. Кто ни пройдет мимо него, оно его сейчас в морду, сейчас в морду... Один я его осилить не могу. Но рядом со мной стоит такой же смелый и такой же гордый человек, как я, и я говорю ему: «Пойдем и сделаем вдвоем так, чтобы оно ни тебя, ни меня не ударило». И мы идем... И тогда-то не телячья жалость к ближнему, а божественная любовь к самому себе соединит мои усилия с усилиями других, равных мне по духу людей!»

При всей наивности и противоречивости этих рассуждений в них намечается идея, противоположная провозглашенной Назанским формуле: «Делайте что хотите». Логика общественной жизни толкала купринского героя к пониманию необходимости коллективных действий, но он, этот герой, как бы остановился на перепутье, будучи не способен проявить решимость и последовательность.

Как мы уже отмечали, Назанский в своей жизни, в своей деятельности не пошел далее других героев писателя — духовно бессильных, остающихся в стороне от борьбы. Он не только не присоединился к «смелым и гордым людям», о которых так красноречиво говорит, но болезненно сосредоточился на самом себе, замкнулся, и это неизбежно привело его к духовному бездорожью. Все его дарования оказались бесплодными.

В пафосных речах Назанского о свободе сказалось анархическое представление о том, что «сильные личности» могут всецело направлять развитие общественных отношений. Ленин указывал, что анархизм не понимает причин эксплуатации, не понимает *«классовой борьбы,* как творческой силы осуществления социализма» [1].

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, с. 377.

Высоко оценив повесть Куприна, отметив, что «не один офицер, прочтя эти красноречивые страницы... услышит в себе голос настоящей чести», Луначарский подверг справедливой критике «положительные» идеи писателя, изложенные устами Назанского. Особенно интересны замечания Луначарского по поводу гимнов Назанского в честь жизни — жизни, купленной любой ценой, даже ценой свободы. «Назанский — индивидуалист-мещанин... сквозь пламенную любовь к жизни все время звучит какая-то трусливая судорога. Тюрьма физическая, допустим, лучше смерти, но чувство порабощения, унижения? Ведь сама жизнь, сама личность отравляется изнутри, когда уже не может себя уважать. Но как может уважать себя человек, для которого жизнь выше всего и которого, следовательно, всегда можно купить жизнью?» [1]

* * *

Умирая, талантливый писатель и пламенный революционер А. Барбюс сказал: «Умереть не страшно, страшно не жить». Не жить — это значит не бороться, прозябать, духовно погаснуть. Настроение борца-революционера резко противостоит настроениям индивидуалистов.

Назанский отнюдь не выдуманная писателем фигура. Он фигура не менее типическая, чем Ромашов. Оба они порождение интеллигенции, не нашедшей путей к настоящему историческому делу. Назанские более талантливы, чем ромашовы, но не менее слабы. Назанские ощущали настоятельную потребность учить и проповедовать, и проповедь становилась для них самоцелью и самообманом из-за органической неспособности к действию.

Разрыв между словами и делами Назанского — черта в высшей степени характерная для интеллигенции, далекой от народа. И то, что Куприн показал эту черту,— большая заслуга художника. Ошибка Куприна заключалась в том, что он попытался наделить образ Назанского героическим ореолом. Уединению и даже угарной жизни Назанского Куприн склонен придать характер гордого отчуждения от грязи мещанской жизни. Недостаточно критическое отношение автора к Назанскому в значи-

---

[1] А. Луначарский. Жизнь и литература.— Журн. «Правда», 1905, № 9-10, с. 169—170.

тельной степени ослабляет художественную цельность этого яркого и интересного образа.

Зреющие в армии революционные силы, которые в 1905 году грозно заявили о себе восстаниями на «Потемкине» и «Очакове», не привлекли творческого внимания Куприна.

В представлении автора «Поединка» солдаты — сплошь безропотная и пассивная масса, олицетворенная в образе Хлебникова, а офицеры — или держиморды типа Сливы, Осадчего, или, в лучшем случае, утописты-мечтатели типа Ромашова и Назанского.

И все же, несмотря на эту особенность авторского взгляда, «Поединок» служил делу освободительного движения. Недаром повесть вызвала такой общественный резонанс.

Реакционные военные круги обвиняли писателя в клевете на армию и офицерство. В «Русском инвалиде» была напечатана статья некоего П. Гейсмана, направленная против «Поединка». Монархист Гейсман заявлял, что автор повести «дает волю тому чувству злобы по отношению к людям военным и ко всему военному вообще, запас которой у него нельзя не признать довольно великим...» [1] Классовое чутье подсказало реакционному журналисту правильный вывод, что «Поединок» написан под влиянием революционных кругов. Черносотенный журналист А. Басаргин (А. И. Введенский) назвал «Поединок» «нечистоплотнейшим памфлетом». «Вся повесть,— писал он,— от начала до конца, есть сплошной памфлет на военных, тенденциозно рассчитанный на понижение в лицах заинтересованных самочувствия, «самоуважения», в иных, пожалуй, до готовности решительно порвать со «страной отцов» [2].

Несколько позже наряду с «Поединком» Куприну вменялась в вину корреспонденция «События в Севастополе» о зверском подавлении восстания па «Очакове» адмиралом Чухниным. Так, в газете «Двадцатый век» мы читаем: «Писатель Куприн, высланный из Севастополя приказом И. Н. Неплюева за публичное чтение своего рассказа «Поединок», обвиняется ныне по частной жалобе адмирала Чухнина в клевете в печати. Инкриминируется корреспонденция в «Нашей жизни» от 1 декабря

[1] «Русский инвалид», 1905, № 180.
[2] «Московские ведомости», 1905, 21 мая, № 137.

о ноябрьских событиях в Севастополе. Дело будет слушаться в симферопольском окружном суде» [1]

Для широких кругов передовых читателей «Поединок» был призывом к борьбе против общественного строя, оплотом которого является царская армия. А. В. Луначарский писал по поводу «Поединка»: «...борьба за радикальное переустройство общества людей разгорается все более; для представителей трудового класса все яснее становится, что нужно именно коренное пересоздание всего общества» [2]. Повесть Куприна помогала демократическому читателю осознавать это.

Группа петербургских офицеров послала Куприну сочувственный адрес, в котором, в частности, говорилось: «Язвы, поражающие современную офицерскую среду, нуждаются не в паллиативном, а в радикальном лечении, которое станет возможным лишь при полном оздоровлении всей русской жизни» [3].

В адресе не указывалось, конечно, какое конкретно оздоровление имели в виду написавшие его офицеры. Но документ этот свидетельствовал, что повесть Куприна заставляла всех честных людей серьезно задумываться над мучительными вопросами русской жизни.

Повесть вышла со следующим знаменательным посвящением: «Максиму Горькому с чувством искренней дружбы и глубокого уважения эту повесть посвящает автор». Куприн писал Горькому в 1905 году: «Все смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам. Если бы Вы знали, как многому я научился от Вас и как я признателен Вам за это». Горький вдохновил Куприна на создание произведения, проникнутого острым критицизмом, пафосом отрицания существующих общественных отношений.

Когда «Поединок» вышел в свет, Горький в интервью, данном корреспонденту «Биржевых ведомостей», отмечал: «Великолепная повесть. Я полагаю, что на всех честных, думающих офицеров она должна произвести неотразимое впечатление. Целью А. Куприна было — приблизить их к людям, показать, что они далеки от них!.. В самом деле, изолированность наших офицеров — трагическая для них изолированность. Куприн оказал офицерству большую услугу. Он помог им до известной степени

---

[1] «Двадцатый век», 1906, 22 апреля.

[2] А. В. Луначарский. Критические этюды. Л., изд. Книжного сектора Ленгубоно, 1925, с. 279.

[3] «Петербургский листок», 1905, 19 июня, № 155.

познать самих себя, свое положение в жизни, всю его ненормальность и трагизм»[1]. Процитированное выше письмо группы офицеров подтверждает правоту Горького.

Отзыв Горького свидетельствует о том, что великий писатель придавал особое значение поставленной в повести проблеме отношений интеллигенции и народа, хотя Куприн и решал эту проблему с позиций отвлеченного гуманизма.

* * *

Мы подошли к очень интересному и ответственному моменту в истории творческих исканий Куприна.

Самое замечательное из его произведений закончено, увидело свет и встретило признание всей передовой России. Но автор продолжал мучиться судьбой главного героя повести и не мог расстаться с ним.

В интервью корреспонденту «Петербургской газеты» Куприн заявил, что не совсем доволен повестью:

«Последние главы скомканы. Пришлось торопиться к выходу очередной книжки «Знания» и наскоро диктовать.

Я хотел, например, дать целую картину дуэли между Ромашовым и Николаевым, а вынужден был ограничиться только одним протоколом секундантов»[2].

Позднее Куприн намеревался написать заново сцену дуэли. В недатированном письме к И. А. Бунину конца 1907 или начала 1908 года он предлагал Московскому издательству писателей «ненаписанную главу из «Поединка». В этой главе будет рассказано, «как Ромашов едет на дуэль, его мысли и чувства, и как он в последний момент, после команды «готовьсь», безошибочно понимает, что Николаев, догадавшийся, куда ходила вчера и что делала Шурочка, убьет его»[3].

Мы полагаем, что взыскательный мастер был явно несправедлив к своей повести, говоря о ее «скомканности». Стремительное развертывание событий, усиление внутреннего ритма заключительных сцен диктовались драматизмом содержания. Что касается сцены дуэли, она, конечно, была бы под силу писателю, умевшему так

---

[1] Вас. Регинин. Из беседы с Горьким.— «Биржевые ведомости», 1905, 22 июня, № 8888.

[2] «Петербургская газета», 1905, 4 августа, № 203.

[3] Приводится в кн.: П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 137.

проникновенно изображать драматические ситуации. Наверное, Куприн, даже после великих русских писателей, великолепно изобразивших дуэль (вспомним Пушкина, Лермонтова), сумел бы дать какое-то новое художественное решение данной темы. Но нужна ли была такая сцена? Сухой рапорт штабс-капитана Дица, завершающий историю волнующих исканий и блужданий подпоручика Ромашова, именно в силу контраста между бездушными строками военного чинуши и трагичностью происшедшего, производит такое потрясающее впечатление, какого, наверное, не могло бы произвести самое подробное и талантливое описание. Кажется, что не штабс-капитан Диц, а сама официальная Россия — чиновничья, казенная, бесчеловечная — вынесла свою «резолюцию» о молодой, несчастной жизни скромного офицера, стремившегося к какой-то неясной ему, но опасной для режима правде.

Беспокойство, неудовлетворенность Куприна были связаны, однако, не только с тем, что сцена гибели (вернее, убийства) Ромашова осталась ненаписанной. Главное не в этом. У художника был творческий замысел, которому «мешала» смерть Ромашова. Это замысел нового произведения, являющегося продолжением «Поединка», и с Ромашовым в качестве центрального героя.

Назанский говорил Ромашову, что любой бродяжка живет более интересной и полной жизнью, чем армейские бурбоны. Он советовал своему «ученику» выйти на широкие просторы жизни, не бояться трудностей, не бояться нищеты. И тут же Назанский обрушивается на тунеядцев и эксплуататоров, как бы приоткрывая перед нами завесу над социальным содержанием задуманного Куприным произведения. «Кондуктор,— говорит Назанский,— если он только не совсем глуп, через год выучится прилично и не без достоинства царствовать. Но никогда откормленная, важная и тупая обезьяна, сидящая в карете, со стекляшками на жирном пузе, не поймет гордой прелести свободы, не испытает радости вдохновения, не заплачет сладкими слезами восторга, глядя, как на вербовой ветке серебрятся пушистые барашки».

Видимо, в будущем произведении Куприн хотел лагерю «сытых» противопоставить лагерь «голодных», в котором, покинув армию, окажется Ромашов. От судьбы, ожидающей его на дуэли, Ромашов мог уйти, последуй он совету Назанского, убеждающего отбросить

условности, отказаться от поединка, покинуть армию. Само содержание беседы Назанского и Ромашова говорит о том, что Куприн, вероятно, размышлял и над другой концовкой повести, делающей возможным переход к новому произведению.

Однако внутренняя логика повествования и развития характеров не могла быть нарушена чутким художником. Глубокий драматизм судьбы главного героя — столь одинокого и беззащитного — требовал его гибели.

Уже после смерти Куприна стал известен характер неосуществленного замысла романа «Нищие». М. К. Куприна-Иорданская, первая жена Куприна, в своих воспоминаниях приводит следующие слова писателя: «Я... не могу оторваться от Ромашова... Я вижу, как, выздоровев после тяжелой раны, он уходит в запас, вижу, как на станции Проскурово его провожают только двое его однополчан — Бек-Агамалов и Веткин. Он садится в поезд и, полный надежд, едет, как ему кажется, навстречу новому, светлому будущему. И вот он в Киеве. Начинаются дни безработицы, скитаний, свирепой нужды, смены профессий, временами прямо нищенства — писем к «благодетелям» и «меценатам» с просьбой о помощи. А теперь Ромашов — мой двойник —убит, а писать «Нищих» без него не могу» [1].

В 1908 году Куприн так определил идейно-художественную концепцию «Нищих»: «Основной замысел романа показать потерю красоты и свободы чистых и непосредственных переживаний в будничной мещанской узкой борьбе за существование» [2].

Все, что связано с замыслом романа «Нищие», представляет большой интерес потому, что имеет непосредственное отношение к проблеме центрального героя всего творчества Куприна. Писатель не видел для своего героя иного пути, кроме скитальческого. Герой, судя по всему, оставался неприкаянным — и в житейски-бытовом и в идейном плане. Иными словами, писатель не мог двинуться далее выводов, сделанных в «Поединке».

Правда, Куприн говорит о своем намерении протестовать в романе против «нищеты и трусости человечес-

---

[1] М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости. М., «Художественная литература», 1966, с. 231.
[2] «Новая Русь», 1908, № 4.

кого духа, спеленатого обязательствами, условностями и преданием»[1]. Но все это очень неопределенно и, по-видимому, не выходит из рамок абстрактного гуманизма.

История замысла свидетельствовала о том, что Куприн собирался показать в современной ему действительности только мрачное, трагическое. А это вступало в противоречие с оптимистической устремленностью его творчества и — самое главное — с настроениями народной массы, революционный порыв которой не мог быть задушен никакими усилиями реакции.

В своих поисках героя создатель «Поединка» пришел к такому рубежу, который ему трудно было перешагнуть. В жизни уже сформировался тип правдоискателя-бойца, коллективиста, но писатель не мог расстаться с типом правдоискателя-страдальца. Для Куприна, таким образом, возникала серьезная опасность отставания от жизни. Об этом, как свидетельствует М. Куприна-Иорданская, в высшей степени справедливо и проницательно сказал ему однажды Горький:

«Да что это такое! Что вы все оплакиваете своего Ромашова! Умно он сделал, что наконец догадался умереть и развязать вам руки.

Скажите, что бы он делал в вашем романе, зачем бы там существовал этот ни к чему не способный, кроме нытья, интеллигент, по-видимому, духовный наследник Надсона на тему «Брат мой, страдающий брат...».

Неужели вам кажется, что главным действующим лицом большой и, как вы считаете, значительной вещи может быть сейчас подобный герой? Вы все ссылаетесь на то, что он ваш двойник, но вы-то сами, кроме смены различных профессий, вплоть до мозольного оператора и собачьего парикмахера, как вы мне очень занятно рассказывали, какую работу, какое более интересное дело могли для себя придумать?

Не будь у вас таланта писателя, что бы вы предприняли? Боролись за свое существование? Только свое?

По вашим словам, вам ближе не интеллигенты, а люди физического труда. Но вы говорили не о рабочих и людях, с ними соприкасающихся, а о людях, случайно взявшихся за физический труд.

---

[1] «Новая Русь», 1908, № 4.

И вот стержня романа я не вижу, не вижу основной, объединяющей все его содержание идеи» [1].

По поводу этих суждений А. М. Горького Куприн говорил тогда жене: «Он надеялся сделать из меня глашатая революции, которая целиком владела им. Но я не был проникнут боевым настроением и, по какому руслу пойдет моя дальнейшая работа, заранее предвидеть не могу» [2].

Это признание, отражающее неясность мировоззрения Куприна, неопределенность его позиции по отношению к революционной борьбе, поможет нам многое понять в последующей литературной деятельности художника, в которой несомненные победы реалистического искусства переплетались с мучительными сомнениями, просчетами и невольными уступками чуждым влияниям.

* * *

Годы первой русской революции явились для Куприна временем наивысшего идейного и общественного взлета. В конце 1905 года, незадолго до мытарств, связанных с очерком «События в Севастополе», Куприн пишет рассказы «Штабс-капитан Рыбников» и аллегорию «Сны».

Аллегория «Сны» (декабрь 1905 г.) обобщила его размышления и переживания, связанные с революционными событиями. Правда, и в «Снах» есть несколько строк, выражающих наивно-утопическую веру Куприна в стихийное духовное прозрение человека. Так, последний из «снов» кончается следующими словами: «Чудится мне, что однажды ночью или днем, среди пожаров, насилия, крови и стонов раздастся над миром чье-то спокойное, мудрое, тяжелое слово — понятное и радостное слово. И все проснутся, вздохнут глубоко и прозреют. И сами собою опустятся взведенные ружья, от стыда покраснеют лица сытых, светом загорятся лица недоверчивых и слабых, и там, где была кровь, вырастут прекрасные цветы, из которых мы сплетем венки на могилы мучеников. Тогда вчерашний раб скажет: «Нет больше рабства». И господин скажет: «Нет в мире господина, кроме человека!» А сияющая, пробужденная земля ска-

[1] М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости. М., «Художественная литература», 1966, с. 231—232.
[2] Там же, с. 232.

жет всем ласково: «Дети! Идите к сосцам моим, идите все, равные и свободные. Я изнемогаю от обилия молока».

Как бы ни были наивны эти строки, прекрасен и одухотворен пафос, которым дышит каждое их слово, прекрасна глубокая вера писателя в светлое будущее человечества.

Но главная сила аллегории «Сны» не в утверждении положительных идеалов, а в отрицании зла и пороков буржуазного общества. Нигде ни ранее, ни после Куприн не достигал такого гражданского пафоса, как в этом произведении.

Поражение революции 1905 года, кровь, пытки, виселицы, возвестившие временный успех реакции,— все это представлялось Куприну страшным сновидением. Пророчество, заключающее аллегорию «Сны», является ключом к этой очень своеобразной вещи:

«Я верю: кончается сон, и идет пробуждение. Мы просыпаемся при свете огненной и кровавой зари. Но это заря не ночи, а утра. Светлеет небо над нами, утренний ветер шумит в деревьях! Бегут темные ночные призраки. Товарищи! Идет день свободы!

Вечная слава тем, кто нас будит от кровавых снов.

Вечная память страдальческим теням».

Эта глубокая вера писателя в то, что чаша страданий народа переполнена и поэтому неминуемо настанет время преображения жизни, придает «Снам» героико-романтический характер, свидетельствует о влиянии на Куприна горьковской революционной романтики.

Вслед за аллегорией «Сны», напечатанной в газете «Одесские новости», был опубликован в журнале «Мир божий» (1906, № 1) большой рассказ Куприна «Штабс-капитан Рыбников». Весьма вероятно, что над этим рассказом Куприн работал еще до написания аллегории.

Почему писатель вслед за позорным поражением царской России в войне с Японией избрал японского офицера центральным героем своего произведения? Основной причиной этого является стремление художника найти новый, своеобразный аспект для критического изображения российской действительности. Выбранный им оригинальный сюжет оказался в этом отношении чрезвычайно эффективным, давал большие возможности для создания острых сатирических картин.

«Штабс-капитан Рыбников» — это своеобразный пси-

хологический детектив. Но даже от талантливого «классического» детектива, скажем от рассказов Эдгара По и Честертона, его отличает социально-разоблачительная направленность. Уже первые строки рассказа выдержаны в духе детектива.

«В тот день, когда ужасный разгром русского флота у острова Цусима приближался к концу и когда об этом кровавом торжестве японцев проносились по Европе лишь первые, тревожные, глухие вести,— в этот самый день штабс-капитан Рыбников, живший в безымянном переулке на Песках, получил следующую телеграмму из Иркутска:

«Вышлите немедленно листы следите за больным уплатите расходы».

Штабс-капитан Рыбников тотчас же заявил своей квартирной хозяйке, что дела вызывают его на день—на два из Петербурга, и чтобы поэтому она не беспокоилась его отсутствием. Затем он оделся, вышел из дому и больше уже никогда туда не возвращался».

Исчезает штабс-капитан, а его квартирную хозяйку вскоре вызывают в полицию, где сквернословящий жандармский ротмистр допрашивает ее о пропавшем жильце. Писатель использует некоторые особенности детективного жанра для того, чтобы углубить социальное обличение прогнившего режима. Только в самом конце рассказа происходят драматически напряженные события, как бы «оправдывающие» острое, «детективное» начало.

В литературе, носящей неуклюжее название «приключенческой», нередко изображается разведчик, действующий во враждебном стане. Рисуется человек, безупречно исполняющий взятую на себя роль. Тут есть все: совершенное знание чужого языка, обычаев, манер, обстановки, мельчайших деталей, которые призваны укрепить его положение. Если, скажем, русский разведчик «изображает» в тылу врага немца, то «создается» именно тип немца, а не русского, играющего роль немца. О том, что герой произведения — русский разведчик, читатель узнает лишь тогда, когда разведчик остается «наедине» со своими мыслями или встречается с друзьями и коллегами. В таких случаях «русский» и «немец» существуют раздельно, и поэтому так художественно примитивны и беспомощны многие образцы «приключенческого» жанра.

Куприн, создавая психологический детектив, пошел по линии наибольшего сопротивления. Увлекательность

его рассказа в необычайно живописном двуплановом образе Рыбникова, в психологической «дуэли», происходящей между ним и журналистом Щавинским, в трагедийной развязке, наступающей при весьма необычайных обстоятельствах.

Двуплановость образа Рыбникова состоит в том, что в нем затейливо переплетаются и вместе с тем критически противопоставляются друг другу тупой царский офицер и очень умный, образованный и волевой враг. Представим себе на сцене талантливого и умного актера, который играет роль глупца и невежды, но в отдельные мгновения выходит из роли и предстает перед публикой в своем истинном обличье интересного и умного человека. Таков штабс-капитан Рыбников.

В первой, вступительной части рассказа, до встречи со Щавинским, вырисовывается облик армейского забулдыги, малограмотного и ничтожного, дослужившегося до чина штабс-капитана. Маска, которую носит японский разведчик, продумана им до мельчайших деталей, умение ее носить — результат долгих и упорных занятий, ежедневной тренировки. Но иногда он выходит из роли. Правда, его просчеты незначительные и могут быть замечены лишь очень зорким наблюдателем. Все это с большим мастерством показано писателем.

Возьмем такую деталь: Рыбников на каждом шагу сыплет русскими поговорками. Употребляет он эти поговорки обычно к месту, но не всегда и не везде там, где бы пословицу привел русский человек. Ему, нерусскому человеку, недоступно в этом чувство меры. Вот он в одном из учреждений жалуется на свою судьбу: «Пожалуйста... не одолжите ли папиросочку? Смерть покурить хочется, а папирос купить не на что. Яко наг, яко благ. Бедность, как говорится, не порок, но большое свинство».

Все здесь слишком густо и не в характере русского человека, если это даже тип заискивающего просителя, человека опустившегося. Просьба начинается с удачно использованного идиоматического выражения «Смерть покурить хочется...» А затем следуют сразу две «крылатые фразы», сочетание которых вряд ли характерно для языка русского человека. И в некоторых других случаях Рыбников допускает такие же языковые излишества. Нередко и в его манерах, интонациях мелькают подозрительные нюансы. Вот Рыбников знакомится с Щавин-

ским: «Хемм!.. Штабс-капитан Рыбников. Очень приятно. Вы тоже писатель? Очень, очень приятно. Уважаю пишущую братию. Печать — шестая великая держава. Что? Неправда?» Эти отрывистые, льстивые фразы сопровождаются столь же льстивыми, подобострастными, быстрыми жестами. «...Он осклаблялся, щелкал каблуками, крепко тряс руку Щавинского и все время как-то особенно смешно кланялся, быстро сгибая и выпрямляя верхнюю часть тела».

В этих смешных поклонах, в манере улыбаться есть утрировка, есть нечто чужое, необычное, странное.

Сложность образа Рыбникова создается не только его тонкой психологизацией, но и теми положениями, в которые ставит своего героя писатель.

Вначале Рыбников собирает необходимые ему сведения с непостижимой легкостью. Он просто дурачит людей в тех разнообразных и многочисленных учреждениях, куда он является со своими «бестолковыми жалобами и претензиями». Главный штаб, полицейские участки, комендантское управление, управление казачьих войск и многие другие присутственные места — арена деятельности японского разведчика. Он как бы балансирует на канате, натянутом через пропасть, и никогда не срывается. Он ведет крайне рискованную «игру» и постоянно «обыгрывает» тупых чиновников. Именно в подобном противопоставлении опасной «игры» Рыбникова тупоумию царских чинуш и выступает сатирическое обличение гнилого режима. Писатель всячески усиливает это противопоставление:

«Когда он наконец уходил, то оставлял по себе вместе с чувством облегчения какое-то смутное тяжелое и тревожное сожаление. Нередко чистенькие, выхоленные штабные офицеры говорили о нем с благородной горечью:

— И это русские офицеры! Посмотрите на этот тип. Ну, разве не ясно, почему мы проигрываем сражение за сражением? Тупость, бестолковость, полное отсутствие чувства собственного достоинства... Бедная Россия!..»

Прием сатирического заострения здесь довольно сложен и многолинеен. Японец создает в общем типический образ, раскрывающий черты определенной и широкой прослойки офицерской касты. Вместе с тем японец, как мы уже отметили, не может полностью «войти в образ». Но благодушие, самоуспокоенность «чистеньких» офицеров и чиновников таковы, что они не помышля-

ют о возможной деятельности вражеских лазутчиков, не приглядываются к некоторым странностям в характере «штабс-капитана».

Сущность художественного решения двупланового образа Рыбникова не только в трудностях раскрытия того, кем на самом деле является странный «штабс-капитан». То, чего не понимают «чистенькие» офицеры и чиновники, довольно быстро становится ясным (хотя и не до конца) журналисту Щавинскому, которого писатель изображает как тонкого и умного психолога, «собирателя человеческих документов», «коллекционера редких и странных проявлений человеческого духа». Однако в ходе психологического поединка между японским разведчиком и Щавинским ни на миг не теряется сатирически-разоблачительная линия. В то же время автора интересует драматизм этого поединка, сила и целостность духа, проявленные врагом и делающие по контрасту особенно разительными пассивность, разболтанность царских чинуш, мещан в мундирах и в партикулярном платье.

Острота сюжета определяется здесь в огромной степени тем, что разведчик наткнулся на очень наблюдательного человека, способного подметить малейшую деталь в его словах и поступках.

«Рыбников быстро бросил взгляд на Кодлубцева (репортер.— *А. В.*), и Щавинский заметил, как в его коричневых глазах блеснули странные желто-зеленые огоньки. Но это было только на мгновение. Тотчас же штабс-капитан захохотал, развел руками и звонко хлопнул себя по ляжкам.

— Ничего не поделаешь — божья воля. Недаром говорится в пословице: нашла коса на камень. Что? Не верно?»

Подлинная сущность Рыбникова проявляется чаще всего в жестах, движениях, во взглядах, в мимике. Глубоко запрятанное, тайное, мелькающее в злом и остром взгляде — это от самурайского «нутра». И каждый раз он немедленно приглушает демаскирующее его проявление духа и «усиливает» манеры армейского бурбона. Но есть и другая черта, обнаруживающая японца и нисколько не выходящая за рамки разыгрываемой им роли «русского». Это критика японским разведчиком развала в царской армии и противопоставление этому развалу порядка и дисциплины в японской армии.

Ругает он русскую армию и хвалит японскую как будто из побуждений этакого русака-патриота. Со стороны японского разведчика это чрезвычайно смелый ход, укрепляющий его позиции. Но когда Рыбников говорит о русских, то в его критике чуть-чуть не хватает горечи, а когда он хвалит японцев, то в этой похвале чуть больше восхищения, чем это было бы у русского человека. «Мы все авось, да кое-как, да как-нибудь — тяп да ляп. К местности не умеем применяться, снаряды не подходят к калибрам орудий, люди на позициях по четверо суток не едят. А японцы, черт бы их побрал, работают, как машины. Макаки, а на их стороне цивилизация, черт бы их брал! Что? Не верно я говорю?» Вот он «сокрушается» о поражении русского флота, а в его «рыжих звериных глазах фельетонист увидел пламя непримиримой, нечеловеческой ненависти». Журналист начинает восхвалять мужество японского народа, его презрение к врагам и смерти. Рыбников, как будто бы и не слушавший его, прерывает этот гимн японскому оружию и мужеству ничего не значащим вопросом и скучающе зевает. Но Щавинский, увлекшись собственным красноречием, достигает такого патетического накала, что японец при заключительных словах Щавинского: «Это делали самураи» — не выдерживает.

«— Самураи! — повторил Рыбников глухо.

В горле у него что-то точно оборвалось и захлестнулось. Щавинский быстро оглядел его в профиль. Неожиданное, невиданное до сих пор выражение нежной мягкости легло вокруг рта и на дрогнувшем подбородке штабс-капитана, и глаза его засияли тем теплым, дрожащим светом, который светится сквозь внезапные непроливающиеся слезы. Но он тотчас же справился с собой, на секунду зажмурился, потом повернул к Щавинскому простодушное, бессмысленное лицо и вдруг выругался скверным, длинным русским ругательством».

В ходе психологической «дуэли» нападает Щавинский, японский разведчик лишь защищается.

Эта «дуэль» начинается с прямого и неожиданного выпада Щавинского: «Не бойтесь, я вас не выдам. Вы такой же Рыбников, как я Вандербильт. Вы офицер японского генерального штаба, думаю, не меньше, чем в чине полковника, и теперь — военный агент в России...»

Сущность этой «дуэли», затеянной фельетонистом, чисто психологическая. Исследование, которое производит

Щавинский, направляется «острым любопытством» и «почтительным ужасом» перед дерзновенной отвагой шпиона. Именно это притягивает Щавинского к Рыбникову. Журналист не только не задается целью разоблачить японского разведчика, но и пытается всякий раз внушить ему, что не выдаст его. Такая, казалось бы, антипатриотическая позиция, занятая Щавинским, определила приемы его словесной дуэли с Рыбниковым и одновременно выражала отношение к преступной войне самого Куприна [1].

Русско-японская война была, как известно, непопулярна в народе. Передовая интеллигенция считала для России полезным поражение, которое обнажило бы гаденькую систему коррупции, спекуляцию дельцов всякого рода, начиная от высших царских сановников и до мелких барышников, всю бездарность руководящих лиц, антинародный характер режима.

Хотя и не все идеально в шпионской подготовке Рыбникова, хотя он допускает незначительные промахи, идущие в основном от общей усталости и постоянного напряжения, он все же одерживает верх над Щавинским. Журналисту так и не удается разоблачить японца. Гибнет же японский разведчик случайно и нелепо.

Психологическая дуэль со Щавинским заставляла предполагать в Рыбникове какие-то огромные резервы духа, натуру исключительную не только по мужеству, но и по всему восприятию жизни.

Куприн хотел в конце рассказа осветить характер японца с совершенно новой стороны, как бы «очеловечить» его. Для этого нужно было показать его в общении с женщиной. И хотя «героиней» в данном случае выступает проститутка, в этой сцене мы не найдем и тени скабрезности или грубого натурализма. Мы видим смертельно одинокого и душевно усталого человека, которому захотелось хоть немного отдохнуть от мучительной роли, захотелось хотя бы некоторой иллюзии покоя и счастья.

«Оттого, что окно было заперто ставнями, а лампа едва горела, в комнате было темно. Ее лицо, лежавшее совсем близко от его головы, причудливо и изменчиво выделялось на смутной белизне подушки. Оно уже стало

---

[1] О сходстве и различии образа Рыбникова и его прототипа см.: Ф. И. Кулешов. Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1963, с. 319—323.

непохоже на прежнее лицо, простое и красивое, круглое русское сероглазое лицо,— теперь оно сделалось точно худее и, ежеминутно и странно меняя выражение, казалось нежным, милым, загадочным и напоминало Рыбникову чье-то бесконечно знакомое, давно любимое, обаятельное, прекрасное лицо.

— Как ты хороша!— шептал он.— Я люблю тебя... я тебя люблю...

Он произнес вдруг какое-то непонятное слово, совершенно чуждое слуху женщины».

И она смутно понимает, что этот маленький пожилой человек не имеет ничего общего с ее обычными «гостями», лица которых для нее «давно слились в одно омерзительное, но неизбежное... лицо». В Рыбникове она ощущает «странное, волнующее очарование».

Сцена поимки штабс-капитана Рыбникова полна трагической простоты:

«Штабс-капитан не сопротивлялся. Глаза его горели непримиримой ненавистью, но он был смертельно бледен, и розовая пена пузырьками выступала на краях его губ.

— Не давите меня,— сказал он шепотом,— я сломал себе ногу».

Рассказ «Штабс-капитан Рыбников», хотя в нем на первый план выдвинута психологическая проблема, содержит большой социальный материал и до сих пор сохраняет познавательное значение. По драматизму и психологической тонкости он может быть причислен к классическим образцам остросюжетного жанра.

Сатирическая сила, с которой Куприн описывал военно-чиновничью среду царской России, виновную в позорном провале на Дальнем Востоке, придавала рассказу большую общественную актуальность.

Ненависть Куприна к господствующим реакционным устоям жизни, против которых поднялась вся демократическая молодая Россия, заставляла его открывать все новые и новые плацдармы, где велась ожесточенная борьба с реакцией.

* * *

Своеобразное отражение нашла эпоха первой русской революции в рассказе «Река жизни» (1906). Проблема раскрепощения человеческой личности рассматривается здесь в нравственно-психологическом аспекте, в аспекте борьбы против всего раболепного, низменного, что навя-

зано душе человека эксплуататорским строем. Эмпирически-бытовое переплетается в рассказе с философским, сатирическое — с трагическим. В рассказе нет «главного героя», нет и отчетливого сюжета,— здесь просто взят кусок повседневной жизни с ее мелкими и возвышенными страстями, со случайным соприкосновением разнообразных человеческих судеб.

Действие (если можно в данном случае говорить о действии) происходит в гостинице третьего разряда. Со свойственной Куприну фламандской живописностью изображены хозяйка гостиницы Анна Фридриховна, ее дети, ее возлюбленный — поручик запаса Валерьян Иванович Чижевич. Маленький мещанский мирок, маленькое, неподвижное царство пошлости. Кажется, что это герои из «Киевских типов». Но только рисунок художника стал точнее и увереннеи, краски разнообразней, его отношение к мещанству — более едким, сатирическим. В мирке Анны Фридриховны и Чижевича ничего не происходит, один день похож на другой, и все дни наполнены мелкими дрязгами, гаденькими ссорами и не менее гаденькими сентиментальными примирениями, заманиванием постояльцев и выколачиванием из них денег и т. п.

В один прекрасный день здесь появляется студент с «болезненно-нежным лицом». Студент запирается в отведенном ему номере, в котором перед его приходом нежничали Анна Фридриховна и поручик Чижевич, и пишет большое письмо друзьям. Это предсмертное письмо. В нем студент рассказывает, что он проявил позорное малодушие на допросе у жандармского полковника и после этого решил покончить с собой. Уходя из жизни, он посылает проклятие общественному укладу, который вытравляет душу в маленьком, простом человеке, приучает его трепетать перед сильными мира сего.

«...Повеяло новыми, молодыми словами, буйными мечтами, свободными, пламенными мыслями. Мой ум с жадностью развернулся им навстречу, но моя душа была уже навеки опустошена, мертва и опозорена. Низкая неврастеничная боязливость впилась в нее, как клещ в собачье ухо: оторвешь его, останется головка, и он опять вырастет в целое гнусное насекомое.

Не я один погиб от этой моральной заразы... Будь же проклято это подлое время молчания и нищенства, это благоденственное и мирное житие под безмолвной сенью благочестивой реакции! Потому что тихое оподление

души человеческой ужаснее всех баррикад и расстрелов в мире».

Студент потерял веру в себя, но не потерял веру в человечество. Он не сомневается в том, что «река жизни» рано или поздно «снесет все твердыни, оковавшие свободу духа. И где была раньше отмель пошлости — там сделается величайшая глубина героизма».

Студент стреляется. Анна Фридриховна и поручик Чижевич вне себя от ярости. «Теперь в газету из-за него попадешь»,— говорит Анна Фридриховна. Околоточный надзиратель, на редкость колоритно обрисованный Куприным, бранит студентов, которые «учиться не хочут, красные флаги какие-то выбрасывают, стреляются». Труп самоубийцы унесен, Анна Фридриховна поит околоточного и поручика Чижевича водкой, потом вытаскивает музыкальный ящик «Монопан», и все весело танцуют польку. «А то, что было прежде студентом, уже лежит в холодном подвале анатомического театра...»

Рассказ вызывает очень сложное настроение. Он проникнут презрением к мещанам, к подлому и преступному строю. Очень сильно звучат слова о «реке жизни», которая смоет все, что сковывает дух человеческий. И вместе с тем есть в рассказе какая-то грустная ирония над жизнью, какая-то пессимистическая нотка. Ведь «река жизни», изображенная автором и давшая название рассказу,— это совсем не то, о чем писал в своем предсмертном письме студент. В рассказе возникает противопоставление мечты и действительности — действительности, в которой так прочно укоренились анны фридриховны, чижевичи. И самый эпизод со студентом — не является ли он лишь трагической интермедией в бесконечном фарсе повседневной жизни? Все так перемешано в «реке жизни» — гнусное и высокое, смешное и печальное... Но гнусного и смешного больше, и это, по-видимому, надолго, может быть навсегда. Такова «река жизни».

Этот скептический, созерцательно-грустный подтекст очень трудно определить, но он ощущается в рассказе и, как нам кажется, предвещает мотивы, которые позднее более отчетливо зазвучат в ряде произведений Куприна.

Рассказ «Река жизни» заставляет остро ощутить особенность гуманизма талантливого художника. Если в понимании Горького человек — борец с общественным злом, созидатель своего счастья, организатор жизни, ви-

дящий конкретные и реальные пути борьбы, которую он ведет, то герой Куприна — протестант-одиночка, бьющийся в неразрешимых противоречиях, мечтающий о счастье в отдаленном будущем, но бессильный способствовать завоеванию этого счастья.

Куприн не видит точек соприкосновения между мрачным настоящим и светлым будущим. Поэтому он так туманно представляет себе человека грядущих времен. В рассказе «Тост» (1906) Куприн переносится в «двухсотый год новой эры», когда наши дни вспоминаются как далекое историческое прошлое. Председатель общества, собравшегося на встречу Нового года, обращаясь к людям, не знавшим социальных страданий, провозглашает тост за «далеких мучеников», людей XX столетия, отрекшихся «от всех радостей жизни». «Вот гляжу я на вас — гордые, смелые, ровные, веселые,— и горячей любовью зажигается моя душа! Ничем не стеснен наш ум, и нет преград нашим желаниям. Не знаем мы ни подчинения, ни власти, ни зависти, ни вражды, ни насилия, ни обмана».

Подобно Горькому, Куприн провозглашает хвалу Человеку с большой буквы: «Слава единственному богу на земле — Человеку. Воздадим хвалу всем радостям его тела и воздадим торжественное, великое поклонение его бессмертному уму!» Эти строки навеяны горьковской поэмой «Человек».

Но у Горького — философская поэма, в которой даны предельно обобщенные образы. Куприн же пытается изобразить конкретного человека грядущих дней; однако изображение получилось абстрактным, и вся картина будущего устройства жизни кажется слишком благостной, спокойной, как будто у людей не будет творческих исканий, трудностей, личных горестей. В рисуемой Куприным идиллии есть что-то скучное. И, видимо, не случайно автор заставляет в конце рассказа возлюбленную оратора заплакать из-за того, что она не может перенестись в минувшее...

Приветствуя революцию, Куприн сочувствовал ее героям и ненавидел ее палачей, ненавидел предателей. Ненависть Куприна к предательству нашла выражение в небольшой поэтической легенде «Демир-Кая» (1906).

Главарь шайки разбойников Демир-Кая, глубоко раскаявшись в совершенных преступлениях, ведет праведную жизнь, надеясь на прощение своих тяжких грехов. Но однажды, не сумев снести оскорбления,

он убивает путника, проезжавшего мимо его дома. Он горько сокрушается, а умирающий путник ему говорит: «Не ты убил меня, а рука аллаха. Слушай, паша нашего вилайета — жестокий, алчный, несправедливый человек. Мои друзья затеяли против него заговор. Но я прельстился богатой денежной наградой. Я хотел их выдать. И вот, когда я торопился с моим доносом, меня остановил камень, брошенный тобой».

Основной идейный смысл рассказа выражен в его концовке: «Тогда упал Демир-Кая и радостно заплакал. Ибо он понял, что великий и всемилостивый аллах в неизреченной премудрости своей простил ему девяносто девять загубленных жизней за смерть предателя».

Разоблачая буржуазное общество, его фарисейство, дух насилия, продажности, Куприн создает ряд небольших сатирических произведений: «Обида», «О Думе», «О конституции», «Механическое правосудие».

Для этих произведений, в которых Куприн опирается на великие традиции русской сатиры, характерна оригинальность формы. Писатель использует такие художественные приемы, которые позволяют заострить сатирическое жало, посильнее отхлестать подлость, пошлость и лицемерие.

В рассказе «Обида» (1906) самый сюжет парадоксален. Воры, на которых черносотенная печать пыталась взвалить ответственность за погромы, являются в адвокатскую комиссию и протестуют против того, что их смешивают с «отребьем общества», науськанным и нанятым полицией. Высоко оценив это сатирическое произведение, В. В. Воровский писал: «Возьмите, например, его рассказ «Обида», в котором профессиональные воры просят не смешивать их с погромщиками. В основу взято «истинное происшествие». Автор описывает его, руководясь чисто художественными мотивами,— и в то же время весь рассказ проникнут боевым настроением 1905 года, с характерным для этого времени ростом чувства человеческого достоинства, уважением к общественному мнению, нравственным оздоровлением всей атмосферы, которое дала революция. Автор ни словом не заикается об оценке происходящего, а между тем его симпатии всем ясны» [1].

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 253.

Куприн отнюдь не задавался целью создать образ какого-то вора-джентльмена. Изысканные манеры и высокий слог вора, держащего речь, даны в порядке иронического противопоставления невежеству и грубости насильников.

Несмотря на условность и комизм сюжета, в рассказе господствует весьма неприятный для «хозяев жизни» иронически-разоблачительный тон. Куприну ненавистен капиталистический строй, который всегда представлялся ему в виде кровожадного чудовища, пожирающего человеческие жизни. В повести «Молох» это был ненасытный языческий идол, в рассказе «Обида» — это громадный паук. «У одного народа был главный храм, и в нем за занавеской, охраняемой жрецами, обитало кровожадное божество. Ему приносились человеческие жертвы. Но вот однажды смелые руки сорвали завесу, и все тогда увидели, вместо бога, огромного, мохнатого, прожорливого паука, омерзительного спрута. Его бьют, в него стреляют, его уже расчленили на куски, но он все-таки в бешенстве последней агонии простирает по всему древнему храму свои гадкие, цепкие щупальца. И жрецы, сами приговоренные к смерти, толкают в лапы чудовища всех, кого захватят их дрожащие от ужаса пальцы».

Так под покровом довольно прозрачной аллегории писатель утверждает мысль об агонии эксплуататорского мира.

В рассказе «Механическое правосудие» писатель подвергает критике буржуазно-помещичью «законность». Это также рассказ-анекдот, но анекдот, проникнутый беспощадной иронией. Некий преподаватель латыни и греческого языка изобрел «машину для сечения». Он выступает в губернском дворянском собрании с лекцией о своем изобретении. По несчастной случайности лектор был захвачен рычагами демонстрируемой машины и основательно выпорот.

Вся лекция изобретателя выдержана в своеобразном «серьезно-глуповатом» тоне. Оратор восхваляет свое «детище» — механический самосекатель, который, по его мнению, горячо поддержанному респектабельной публикой, должен быть введен не только в учебные заведения, но также и «в армию и флот, в деревенский обиход, в военные и гражданские тюрьмы, в участки и пожарные команды, во все истинно русские семьи». Лектор приво-

дит и исторические обоснования необходимости такого изобретения: «Наказание розгами по телу проходит красной нитью через все громадное течение русской истории и коренится в самых глубоких недрах русской самобытности». С гротескным образом лектора гармонирует собирательный образ публики, особенно типично представленной генералом, время от времени подающим свирепо-одобрительные реплики и практические советы. Рассказ вырастает в широкую и злую сатиру не только на царское правосудие, предстающее как механическое правосудие, как тупая машина для сечения людей, но и на всю «философию» защитников «порядка».

О «законах» царской империи писатель очень резко сказал и в двух сатирических миниатюрах, которые он назвал: «Сказочки (приноровленные детьми для родителей)». В этих «сказочках» — «О Думе» и «О конституции» — особенно заметно творческое усвоение традиций Салтыкова-Щедрина. «Конституцию» Куприн оценивает как жалкую подачку, которая вызывает в народе лишь озлобление.

* * *

Для этого периода творчества Куприна характерно также его стихотворение в прозе «Искусство».

«У одного гениального скульптора спросили:

— Как согласовать искусство с революцией?

Он отдернул занавеску и сказал:

— Смотрите.

И показал им мраморную фигуру, которая представляла раба, разрывающего оковы страшным усилием мышц всего тела.

И один из глядевших сказал:

— Как это прекрасно!

Другой сказал:

— Как это правдиво!

Но третий воскликнул:

— О, я теперь понимаю радость борьбы!»

Таким образом, Куприн в то время считал, что искусство должно не только отражать жизнь, но и призывать к революционной борьбе.

Притча «Искусство» явилась ответом Куприна на анкету газеты «Свобода и жизнь» об отношении искусства к революции. Написана она была в конце 1906 года, когда

первая русская революция шла на убыль. Если рассматривать это эстетическое заявление Куприна изолированно, то оно нисколько не расходится со взглядами Горького, утверждающего, что прекрасное и доброе можно завоевать только в борьбе. Но, как мы убедились, между гуманистическими идеалами Куприна и его пониманием конкретных путей к осуществлению этих идеалов был разрыв. «Борьбу» Куприн понимал по-своему. Во взглядах Куприна на жизнь причудливо слились идеи, заимствованные у философии идеалистов, с увлечением освободительным движением. Далекий от понимания закономерностей исторического развития человечества, он уповает на стихийную «организацию» сил социального и научного прогресса. Он пишет: «...самая упрямая, консервативная и тупая из всех стран — Германия наконец решилась расстаться со своей давно устаревшей и смешной национальной самобытностью и, при ликовании всей земли, радостно примкнула к всемирному анархическому союзу свободных людей» (рассказ «Тост»). Это событие «произошло» в 2906 году.

Что и говорить, срок долгий, свидетельствующий о том, что Куприн не понял значения огромных социальных сдвигов, происходящих в России, куда переместился центр тяжести революционной борьбы в Европе. Государства, культурные, национальные и прочие различия должны, по Куприну, упраздниться в процессе какого-то анархического «самоустройства». А сама борьба за благодетельное «самоустройство» человечества ведется героями-одиночками, которые выделяются из толпы покорных, трусливых рабов...

Но главное не в историко-философских заблуждениях Куприна. Главное в том, что он был талантливым и честным художником, верившим в грядущее счастье человечества, в торжество красоты, добра и правды. Он предвидел новую эру колоссальных научных открытий. Он воспевал труд как творчество, как наслаждение. Вслед за Горьким он воздал хвалу Человеку с большой буквы, прекрасному душой и телом, не знающему ни зависти, ни вражды, ни насилия, ни обмана. Единственным властителем мира Куприн провозглашает человеческий гений, могучую силу знания.

Произведения Куприна, созданные им в конце XIX— начале XX века, способствовали пробуждению революционного сознания народных масс.

Глава 4

ВЕРНОСТЬ ГУМАНИЗМУ

Годы, последовавшие за поражением первой революции, были кризисным периодом в истории русской интеллигенции.

Политическая и идеологическая реакция, наступившая в стране, вызвала в литературе поток произведений, рассчитанных на низменные вкусы мещан-обывателей, сочетающих эротическую тематику с откровенной антиреволюционной проповедью.

Центральной темой реакционной литературы стала дискредитация революционера, борца, преобразователя жизни. Одни сочиняли пасквили на революционеров, другие пытались убедить читателя в невозможности изменить общественный строй, так как зло, дескать, существует в жизни искони, оно заложено в самой природе человека. Именно эта тема — дискредитация всяких попыток революционного преобразования действительности — оказалась «плацдармом», на котором объединился ряд писателей различного направления.

Критик-большевик В. Воровский в статье «В ночь после битвы» (1908) уподобил авторов этих произведений мародерам, которые появляются тогда, когда «на поле битвы остаются только трупы и раненые» [1].

В этот смутный и тяжелый период Александр Иванович Куприн сохранил верность гуманистическому знамени, хотя в годы реакции слабые стороны его мировоззрения обнаружились особенно отчетливо. Куприн никогда не понимал роли масс в общественной жизни, не понимал организованной борьбы пролетариата. Нельзя сказать, чтобы Куприна-художника не интересовали идеи социализма и революции. Но всякий раз, когда о них идет речь в его произведениях, он или представляет их в наивно-утопической форме, или же попросту искажает. Как мы помним, герой «Поединка» Назанский восторженно говорит о «новых, смелых, гордых людях» — революционерах и в то же время восклицает: «...чем связан я с этим — черт бы его побрал! — моим ближним, с подлым рабом, с зараженным, с идиотом?.. А затем, какой интерес заставит меня разбивать голову ради счастья

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 141.

людей тридцать второго столетия?» Даже во время идейного взлета Куприна его представления о будущем и путях его достижения были крайне утопичными и выражали идеализм его путаных философских воззрений.

Естественно, что поражение революции 1905 года Куприн склонен был воспринимать не как временное отступление, а как катастрофу, уничтожившую все надежды на освобождение. Годы столыпинской реакции, массового ренегатства русской буржуазной интеллигенции, затаптывания в грязь революционных идеалов — вся атмосфера «позорного десятилетия» должна была повлиять на творчество Куприна. Но весь вопрос в том, в какой мере и как реакция повлияла на него.

Идейные и философские ошибки Куприна отрицательно сказались на некоторых его произведениях. В частности, всякий раз, когда писатель пытался проникнуть умственным взором в будущее, он, не зная закономерностей исторического развития, отходил от жизни, цеплялся за схемы идеалистического понимания истории, создавал отвлеченные, нежизненные картины.

В начале 1910 года Куприн написал рассказ, который показывает, в чем корень идейных ошибок писателя. Это рассказ «Искушение». Философствует в этом произведении некий безымянный рассказчик. Он говорит такому же безымянному слушателю: «Над жизнью, то есть над миллионами сцепившихся случаев, господствует — я в этом твердо уверен — непреложный закон. Все проходит и опять возвращается, рождается из малого, из ничего, разгорается, мучит, радует, доходит до вершины и падает вниз, и опять приходит, и опять и опять, точно обвиваясь спирально вокруг бега времени. А этот спиральный путь, сделав в свою очередь многолетний оборот, возвращается назад и проходит над прежним местом и делает новый завиток — спираль спиралей... И так без конца».

Это, по-видимому, навеяно ницшеанской теорией «вечного возвращения». Унылая, парализующая творческую волю концепция бесконечной повторяемости всех явлений сочетается в рассказе с верой в существование какого-то таинственного вселенского духа; чуждый всякой логики, этот дух шутя разрушает человеческие надежды. «...Есть Некто или Нечто, что сильнее судьбы и мира». Видимо, мистически-бутафорский «Некто в сером», сочиненный Леонидом Андреевым, оказал известное влияние на воображение Куприна. Но придуманный им

дух отличается еще более зловещими наклонностями, нежели андреевский «Некто в сером». Не только судьба отдельного человека, но и судьба всего человечества решена таинственной силой — решена безжалостно, насмешливо-злорадно, и приговор осуществится как раз тогда, когда человечество будет находиться на вершине счастья.

«Уверяю вас,— говорит рассказчик в «Искушении»,— то есть не уверяю, а я сам глубоко в этом уверен, что когда-нибудь, лет тысяч через тридцать, жизнь на нашей земле станет дивно прекрасною. Дворцы, сады, фонтаны... Прекратится тяготение над людьми рабства, собственности, лжи и насилия... Конец болезням, безобразию, смерти... Не будет больше ни зависти, ни пороков, ни ближних, ни дальних,— все сделаются братьями. И вот тогда-то *Он* (заметьте, я даже в разговоре называю его с большой буквы), пролетая однажды сквозь мироздание, посмотрит, лукаво прищурясь, на землю, улыбнется и дохнет на нее,— и старой, доброй земли не станет. Жалко прекрасной планеты, не правда ли? Но подумайте только, к какому ужасному, кровавому, оргиастическому концу привела бы эта всеобщая добродетель тогда, когда люди успели бы ею объесться по горло».

За философскими рассуждениями и прогнозами рассказчика вырисовывается «подпольный человек» Достоевского, желавший послать к черту всеобщее благополучие. Философы декаданса очень склонны были развивать мораль «подпольного человека», и Куприн в какой-то степени поддался их влиянию.

Мы знаем, что автор «Олеси» был певцом любви и красоты, певцом женщины. Но в период реакции и он не избежал воздействия того «легкого» отношения к женщине, которое культивировали декаденты: оно затронуло и здоровое, чистое в своей основе творчество Куприна. Так возник его рассказ «Морская болезнь», по поводу которого Горький в статье «Разрушение личности» писал: «И даже Куприн, не желая отставать от товарищей-писателей, предал социал-демократку на изнасилование пароходной прислуге, а мужа ее, эсдека, изобразил пошляком». В письме к К. П. Пятницкому от 17 апреля 1908 года Горький назвал рассказ «Морская болезнь» «пакостью» и «дрянью» [1].

---

[1] Сб. «Архив А. М. Горького», т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 245.

Куприн поместил «Морскую болезнь» в альманахе Арцыбашева — в альманахе, созданном на потребу обывателю, спешившему забыть о революции. Натуралистическая пошлятина в «острой» приправе порнографических «откровений» — такова была «эстетическая» линия альманаха.

Рассказ «Морская болезнь» является резким диссонансом в творчестве Куприна. Можно, пожалуй, не согласиться с Горьким, когда он обвиняет автора в клеветническом изображении социал-демократа. Вряд ли Куприн даже в годы реакции склонен был приписывать подлинным революционерам психологические особенности «социал-демократа» Травина. Это бывший революционер, переродившийся в прекраснодушного мещанина. Такого же филистера Куприн изобразит позднее в рассказе «Гусеница». Главная беда «Морской болезни» в грубом натурализме, в отталкивающей безвкусице, бестактности. Это рассказ дурного тона, «странно и позорно» совпадающий с писаниями второсортных декадентов, вроде Александра Рославлева, Арцыбашева или Ан. Каменского. Очевидно, тут проявилось отсутствие у Куприна большой, устойчивой культуры. Его сильное дарование носило в значительной степени стихийный характер (в этом отношении он напоминает Леонида Андреева). Поэтому и оказалась возможной такая «победа» безвкусицы над талантливым писателем. С. А. Венгеров заметил, что Куприн мог бы «удержаться» от порнографии, «у него только не хватает силы сопротивления общему течению» [1]. Но это поражение Куприна осталось, к счастью, лишь эпизодом в его творческой практике, он обнаружил необходимую «силу сопротивления». У него будут и в дальнейшем идейные заблуждения, но не будет пошлости.

* * *

Куприн страстно хочет «найти» и понять героя своего времени, способного внести свет в народную жизнь. Но он так далек от рабочего класса, что не может увидеть, как подлинные вожаки народа — большевики — в сложных и опасных условиях реакции ведут титаническую работу по расшатыванию основ царского режима и под-

[1] Сб. «Куда мы идем?». М., «Заря», 1910, с. 23.

готовке революции, как в среде пролетариата и революционной интеллигенции формируются целостные и героические характеры.

Даже революционный подъем после столыпинской реакции, нашедший отклик в творчестве писателя, не открыл ему картины глубоких социальных сдвигов, происходящих в гуще народных масс.

Но вместе с тем Куприн прочно стоял на позициях реализма, он по-прежнему стремился окунуться в гущу народной жизни. Ему претят декадентствующие литераторы, оторванные от жизни. Характерны строки из письма Куприна матери — Л. А. Куприной (1910), в котором он, отказываясь содействовать начинающему литератору Карышеву, писал: «Одного я только не беру на себя — это способствовать Юрию в литературе и нянчить его... У него никогда не хватит смелости окунуться в жизнь, а всегда он будет, сидя на берегу, мочить свой дворянский зад в теплой водице. В семнадцать лет нельзя декадентствовать» [1].

В творчестве Куприна, в его отношениях с людьми было столько противоречий, колебаний, странностей, что глубоко понять их можно, только поняв его как человека, в его частной, личной жизни.

Письма Куприна к Ф. Д. Батюшкову полны жалоб на тяжелое материальное положение, на издателей, на кабальные договоры с ними. Он просит Батюшкова выхлопотать ему ссуду в Литературном фонде, бегает по ломбардам. Жалуясь на постоянные денежные затруднения своему другу журналисту Вас. Регинину, Куприн говорил, что не знает, объясняется ли такое положение вещей «непрактичностью, глупостью или расточительностью». «Главная причина некоторых лишений,— добавлял он,— моя доверчивость. Я всегда верил слову человека,— даже тем, которые меня обманывали по два-три раза. В контракты не вчитывался, в юридическом крючкотворстве не разбираюсь, и, может быть, отсюда мои материальные неудачи... Ну да все это меня не удручает. Что бы я был за русский писатель, если бы умел устраивать свои дела или давал бы деньги в рост и всякое такое...» [2]

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 140.

[2] Вас. Регинин. У А. И. Куприна после юбилея.— «Биржевые ведомости», 1915, 17 января. Приведено в книге П. Н. Беркова, с. 97.

Материальные трудности Куприна лишь частично объяснялись волчьим аппетитом издателей. Не менее важной причиной являлись житейская расточительность, богемный образ жизни.

У этого физически сильного человека, так любившего проявления мощи, энергии, воли, воспевшего сильную личность, была ослабленная воля. Нередко он работал много, увлекаясь, отгораживаясь от всего мешавшего работе. А затем наступали периоды дружеских бесед в «литературных» ресторанах — «Капернаум», «Вена», «Прага», и не только бесед, а иногда и «разудалых» пьяных вечеров. Замашки Куприна глубоко печалили А. М. Горького. В одном из неопубликованных писем к Е. П. Пешковой (декабрь 1909 г.) он говорит: «Читаешь ли ты, как ведет себя поручик Куприн? Уж до чего нелепо и постыдно! И вообще — если сравнить личное поведение молодых современников с таковым же Г. Успенского, Гаршина, Короленко и т. д.— какая унылая разница!» [1]

Во многих «чудачествах» Куприна сказывалось, однако, положительное здоровое начало его своеобразной личности — огромный интерес к жизни, к смелым и творческим людям, к новым впечатлениям. Он увлекается, например, первыми летательными аппаратами. В сентябре 1909 года он поднимается на воздушном шаре «Россия», пилотируемом известным спортсменом Сергеем Уточкиным. Полет прошел благополучно и вызвал огромный интерес у публики и... шум вокруг имени Куприна.

Вскоре после этого полета Куприн совершает новые сенсационные для того времени подвиги. Изучив водолазное дело, он опускается на морское дно. Тяжелая подводная экскурсия не охлаждает его страсти к сильным ощущениям. Уже в следующем, 1910 году он совершает полет на аэроплане, управляемом Иваном Заикиным. И хотя предыдущие полеты Заикин совершил удачно, полет с Куприным едва не стоил жизни ему и писателю. Заикину, человеку мужественному и хладнокровному, удалось кое-как дотянуть до земли, но при посадке «фарман», представлявший из себя нечто вроде летающей этажерки, сломался...

Свои ощущения Куприн описал в очерке «Мой полет». А вскоре он пишет очерк «Устроители», в котором под-

---

[1] Личный архив Е. П. Пешковой.

вергает резкой критике генерала Каульбарса, главного виновника неорганизованности и спешки в устройстве перелета Петербург — Москва. В результате убитые и покалеченные авиаторы, люди, по выражению Куприна, «со священным безумием в сердце».

В страстной любви Куприна к спорту и приключениям было тоже своего рода «священное безумие». И оно объясняется не только тяготением к неожиданным и сильным ощущениям, духом авантюры, всегда жившим в Куприне. В красоте и силе человеческого тела, в смелости человеческих дерзаний писатель усматривал залог победы человека над природой.

Но для буржуазных писак образ жизни Куприна был лишь поводом раздувать сенсационную шумиху вокруг имени выдающегося художника.

«Репортеры врут, как зеленые лошади»,— с горечью писал Куприн Ф. Д. Батюшкову [1]. А каков был «метод» работы репортеров буржуазных листков, Куприн поведал в сатирическом рассказе «Интервью». Хотя знаменитый драматург Крапивин категорически отказывается отвечать на вопросы проникнувшего к нему репортера, тот публикует «интервью», где на поставленные вопросы следуют им же придуманные ответы — сочетание невежества и наглой лжи.

Одной из основных причин беспорядочного образа жизни Куприна в эти годы явилось ослабление у него тех общественных интересов, которые обусловили высокую целеустремленность его жизни и творчества в период первой русской революции.

О том, как понимал собственное «я» Куприн, свидетельствует одно из его писем к Ф. Д. Батюшкову:

«Не пиши мне больше о «я». Ты меня только сбиваешь с толку. У тебя это «я» все время сбивается на общественное благо, на мировую душу, на идею о справедливости,— а в этих границах мое «я» чувствует себя так же, как прошлогодний клоп, иссохший между двумя досками.

Мое «я» требует полного расширения всего богатства моих чувств и мыслей, хотя бы самых порочных, жестоких и совершенно непринятых в обществе. «Я» же Каменского заключается в том, что все позволено и, стало

[1] Письмо к Ф. Д. Батюшкову от 6 марта 1910 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

быть, можно для личного удобства или сочного куска бифштекса ограбить, оклеветать и сморкнуться тайно в чужой платок. Вот две ступеньки, градации разных «я». Победит первое и победит,— кроме крайних случаев,— вовсе не во вред, а в пользу человечеству. Но этим не надо задаваться — оно само собой выйдет» [1].

Как видим, идея «сверхчеловека» произвела известное впечатление на Куприна. Обращает на себя внимание наивное противопоставление «порочного и жестокого» (будто бы необходимого для «я») пресловутому тезису «все позволено». Куприн старается отмежеваться от каменских с их пошлостью и не замечает, что логика его собственных рассуждений приводит именно к «морали», которую так широко проповедовали каменские и арцыбашевы. Столь же противоречивыми были, как мы помним, философские рассуждения Назанского в «Поединке».

К счастью, художественная практика Куприна, честного и вдумчивого наблюдателя жизни, перечеркивала его ошибочные философские построения. Но как только он отступал от действительности и пытался сконструировать произведение, исходя из философской программы, появлялись на свет блеклые и чахлые создания.

Образ героя, «сильного» и порочного, героя, для которого все нормы морали являются пустым звуком, Куприн рисует в рассказе «Ученик» (1908). Этот рассказ, как и «Морская болезнь», вызвал резкую отповедь Горького. Он писал К. П. Пятницкому:

«Сегодня получаю сборник, читаю Куприна. Недоумеваю. «Ученик» написан слабо, небрежно и по теме своей — анекдотичен. Можно подумать, что автор написал его специально для «Знания», кое в его глазах, видимо, является издательством, готовым печатать всякую дрянь, лишь бы она была подписана «именем».

Короче говоря — я такого рассказа в «Знании» не напечатал бы» [2].

Рассказ «Ученик» весьма показателен для идейных блужданий Куприна и по своей концепции близок к тем взглядам, которые он развивал в «Искушении». Поэтизация жестокого и порочного — вот дань моде, принесенная Куприным.

---

[1] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 9 января 1907 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, с. 63—64.

Герой рассказа «Ученик» Држевецкий тяготеет к «белокурой бестии» Ницше и действует по формуле «ближнего толкни». Перед нами разновидность Санина, хотя в рассказе Куприна нет той пошлости, которой наполнен роман Арцыбашева.

Свою «философию» Држевецкий излагает перед шулером Балунским, который как бы представляет старшее поколение людей, освободившихся от «условностей» морали. Но «ученики» превзошли своих «учителей». И Балунский с уважением отмечает:

«Я вам удивляюсь... Вы новое поколение. У вас нет ни робости, ни жалости, ни фантазии... Какое-то презрение ко всему. Неужели в этом только и заключается ваш секрет?

— В этом. Но также и в большом напряжении воли».

Куприн пытается окутать фигуру своего героя дымкой романтической тайны, изобразить его человеком, читающим в душах людей. Есть в фигуре «студента» нечто мистическое, этакая декадентская «надмирность». Куприн хочет показать своего героя в окружении людей, восхищенных им и подавленных.

Однако все попытки Куприна возвысить своего героя оказались тщетными. Несмотря на трескучие фразы о сильной воле, презрении к людям, Држевецкий — вульгарный гедонист, преисполненный самомнения; все его доблести сводятся к умению обирать тупых мещан, соблазнять их жен. Чем же отличается «я» такого героя от «я», воспеваемого каким-нибудь Каменским?

В рассказе «Ученик» заметно влияние идеи вечного круговорота жизни, повторяемости всех явлений. В жизни фатально определена смена горя и счастья, уродливого и прекрасного, злого и доброго, все возвращается к своему началу, все в общем довольно-таки скучно, тривиально — и нет пути вперед!

Подобная «философия» должна была логически привести Куприна к мысли о невозможности достижения человечеством счастья. Она дает себя знать, например, в рассказе «Королевский парк» (1911).

Рассказ отчетливо делится на две части — художественную, содержащую непосредственное изображение будущего общества, и небольшое публицистическое вступление, очень мало связанное с сюжетом. При всей своей фантастичности «Королевский парк» по сюжету несколь-

ко напоминает рассказ «На покое», опубликованный в 1902 году. В «Королевском парке» также изображаются люди, которые, сыграв свои роли, находятся «на покое» и предаются бесплодным воспоминаниям и мелкой грызне. Но только здесь вместо бывших актеров фигурируют бывшие венценосцы, давно ставшие ненужными свободному и счастливому человечеству и сохраняемые обществом как исторические экспонаты.

Все это изложено со свойственным Куприну остроумием и сатирически направлено против отживавших реакционных сил. Но во вступительной части писатель нашел необходимым заглянуть в еще более отдаленное будущее рода человеческого, которое представилось ему довольно-таки безотрадным. Вот оно: «Гений человека смягчил самые жестокие климаты, осушил болота, прорыл горы, соединил моря, превратил землю в пышный сад и в огромную мастерскую и удесятерил ее производительность. Машина свела труд к четырем часам ежедневной и для всех обязательной работы. Исчезли пороки, процвели добродетели». Казалось бы, Куприн рисует прекрасную картину (хотя в последней строчке не обошлось без легкой иронической усмешки автора). Но дальше следует «прогноз», в котором нотки пессимизма, прорывавшиеся уже в «Тосте», зазвучали с полной силой. Жизнь человечества, достигшего совершенного благополучия, представлена как мертвое существование без чувств, желаний, страстей. «По правде сказать... все это было довольно скучно. Недаром же в средине тридцать второго столетия, после великого южно-африканского восстания, направленного против докучного общественного режима, все человечество в каком-то радостно-пьяном безумии бросилось на путь войны, крови, заговоров, разврата и жестокого, неслыханного деспотизма — бросилось и — бог весть, в который раз за долголетнюю историю нашей планеты — разрушило и обратило в прах и пепел все великие завоевания мировой культуры».

Это мрачное вступление к рассказу, навеянное самыми тривиальными буржуазно-мещанскими выдумками о социализме, очень мало связано с непосредственным повествованием. Более того, между вступлением и конкретными картинами грядущего, которые рисует Куприн, даже есть известные противоречия. Писатель изобразил, хотя и весьма эскизно, людей будущего — веселую и доб-

рую девочку, любящую сказки, и ее отца — «высокого загорелого мужчину со спокойными и глубокими серыми глазами». Упоминается также молодежь, гуляющая в светлые весенние дни по Королевскому парку и смотрящая на престарелых венценосцев как на «загробных выходцев».

В облике девочки, ее отца и гуляющей молодежи ничто не свидетельствует о скуке, о пресыщении и пр. Стихийный талант Куприна оказался «умнее» усвоенных им буржуазных концепций. Но поскольку эти концепции отразились в рассказе, он, независимо от намерений автора, встретил резкое осуждение со стороны передовой общественности.

Уничтожающей критике подверг рассказ Куприна М. Ольминский на страницах большевистской «Правды», в статье «Между делом»:

«Рабочие, как известно, добиваются сокращения рабочего дня — это одно из главных требований. Куприн пишет, что добились даже не восьмичасового, а четырехчасового рабочего дня, и добавляет: «По правде сказать, все это было довольно скучно». Цитируя далее слова Куприна о «безумии» человечества, следующем за «скукой», М. Ольминский замечает: «Как видите, возражения Куприна против короткого рабочего дня те же, что и у любого купца или фабриканта: дай, дескать, волю рабочим и приказчикам, так они все перепьются от скуки и насмерть передерутся... Куприн не смог стать выше тех пошлостей, которые твердит самый заурядный буржуй» [1].

Куприн в известной мере поддался настроению «переоценки ценностей», охватившему определенную часть русской интеллигенции после поражения революции 1905 года, оказался недостаточно защищенным перед натиском философии декаданса. Но эта «переоценка ценностей», к счастью, слабо затронула художественное творчество писателя, которое в основном сохраняло свой демократический и гуманистический характер. В период, когда декаданс вел шумное и воинственное наступление против реалистических традиций великой русской литературы, Куприн, несмотря на все свои слабости и отдельные уступки идейному противнику, оставался художником-реалистом, сторонником жизненной правды. Он оставался — и это очень важно подчеркнуть — хранителем чистоты и красоты русского языка. В этом его большая

---

[1] «Правда», 1912, 1 сентября, № 106.

заслуга перед русской литературой, перед русской культурой. К сожалению, в оценке литературной деятельности Куприна периода реакции еще дают себя знать узко социологические схемы, односторонний подход к творческим исканиям и блужданиям талантливого и честного художника.

Прежде чем мы продолжим наш анализ, нам придется остановиться на ряде ошибочных положений в книге П. Н. Беркова о Куприне, вытекающих из схематического представления о русской литературе между двумя революциями и принижающих ценность художественного наследия А. И. Куприна.

* * *

Отправная точка зрения П. Н. Беркова такова: Куприн, пережив увлечение идеями революции, отошел от нее, отошел от А. М. Горького, и дальнейшая линия творческого развития Куприна — это кривая идейного и художественного падения. Исследователь подгоняет некоторые факты к своей концепции, а так как анализ ряда произведений этого периода, являющихся творческим достижением писателя, либо вовсе отсутствует, либо подменяется перечислением их недостатков, то общая картина получается довольно-таки мрачной.

В некоторых высказываниях, письмах, произведениях Куприна, отразивших влияние реакционного окружения, П. Н. Берков усматривает последовательную линию поведения писателя, его настойчивое стремление отмежеваться от Горького и от «Поединка» — своего любимого детища. Вот что пишет П. Н. Берков: «В буржуазно-либеральной прессе появляются статьи, в которых проводится мысль о творческой независимости Куприна от Горького и о том, что произведения его, написанные после «Поединка», стоят выше этой повести. Подобные взгляды встречают сочувствие у Куприна; так, по поводу статьи буржуазного критика Е. В. Аничкова в символистских «Весах» (1907, № 2) Куприн писал: «Он очень умно, ловко и по-дружески отцепил меня от «Поединка», к которому меня ни с того, ни с сего хотят притачать на веки веков»[1].

---

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 85—86.

Но это высказывание Куприна вовсе не говорит о стремлении «отказаться» от «Поединка» и того «смелого», что в нем было. Куприн, как мы увидим, и не думал отказываться от борьбы с социальным злом, от критики мещанства. Положительный отзыв Куприна о статье Аничкова имеет совершенно иной смысл. Буржуазные критики создавали легенду о «конце Куприна», заявляли, что «Поединок» является единственно стоящей вещью и что он в дальнейшем ничего крупного не создаст. А художник был полон творческих планов и именно поэтому негодовал, что его хотят «навеки притачать» к «Поединку».

Всячески подчеркивая «ренегатство» писателя, П. Н. Берков приводит в качестве одного из аргументов тот факт, что Куприн сочинил «грубую пародию» на Горького — «Дружочки». Конечно, пародия эта написана грубовато, но объектом ее являются лишь ранние рассказы Горького (о босяках), и в ней никак нельзя усмотреть злобный выпад против великого писателя. Куприн сочинял пародии и на других известных писателей. В. В. Воровский замечает: «Пародии на И. Бунина, Скитальца, М. Горького написаны с большим остроумием, но исключительно как «шутки» — без каких-либо притязаний» [1].

Куприн допустил в период между двумя революциями некоторые отклонения от своих демократических позиций, но эти отклонения были незначительны. Чаще ошибался он, пожалуй, в своей личной жизни, в своих отношениях с людьми. Но и некоторые творческие заблуждения Куприна и его житейские ошибки ни в коем случае нельзя превращать в какую-то определенную, осознанную линию общественного поведения.

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 251.

С нашей точки зрения, в наибольшей степени удалась Куприну крошечная по размерам пародия на Скитальца:

Я колокол! Я пламя! Я таран!
Безбрежен я и грозен, точно море!
Я твердый дуб! Я медный истукан!
Я барабан в литературном хоре!
Я вихрь и град! Я молния и страх!
Дрожите ж вы, наперсники тиранов!
Я утоплю вас всех в моих стихах,
Как в луже горсть презренных тараканов!

Здесь сатирически едко переданы аффектация и некоторый эгоцентризм, от которых не был свободен Скиталец.

Не будучи последовательным в своих отношениях с людьми и нередко в своих суждениях, Куприн был гораздо последовательней в художественном отображении жизни. «Поединок», конечно, одно из крупнейших произведений писателя, но можно ли говорить об идейном и художественном оскудении творчества, в котором и после «Поединка», как бриллианты, сверкали вещи, подобные «Штабс-капитану Рыбникову», «Гамбринусу», «Листригонам», «Гранатовому браслету», «Черной молнии», «Анафеме» и другим?

Выше повести «Поединок» в идейном отношении Куприн никогда уже не поднялся. Однако критическое отношение к буржуазному обществу, ненависть к российскому — и не только российскому — мещанству, предчувствие гибели эксплуататорского строя — все это находило выражение и в последующих произведениях Куприна.

П. Н. Берков пытается представить творчество писателя после «Поединка» как затухание таланта, при этом он нередко высказывает самые противоречивые мнения. Он пишет, например: «Несмотря на то, что печатал Куприн в эти годы довольно много (в течение 1913—1917 гг. вышло четыре тома его произведений), он постепенно перестал быть писателем первого ряда». Кроме того, П. Н. Берков утверждает, что «в творчестве Куприна 1915—1916 гг. замечается новое и странное для него явление. Ранее трезвый реалист и противник «таинственной» тематики, он пишет в 1915 г. «спиритический» рассказ «Неизъяснимое», в 1916 г.— «Воля», в 1917 г.— «Каждое желание» — произведения, свидетельствовавшие о начавшемся резком упадке его художественного дарования»[1].

Здесь все или почти все неверно. Нельзя забывать, что у Куприна много творческих сил поглотило его крупнейшее по объему произведение «Яма». И, несмотря на это, в 1912—1913 годах им написаны «Черная молния», «Анафема» и некоторые другие художественно значительные вещи. Вряд ли можно найти писателя, который из года в год создавал бы только шедевры. Годы, предшествовавшие Октябрьской революции, были наименее плодотворным периодом в творчестве писателя. Но совершенно неверно утверждение, будто Куприн перестает быть реалистом и впадает в мистику.

---

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 109.

Анализ творчества Куприна этого периода непреложно свидетельствует, что он как был, так и остался реалистом. Заметим попутно, что определение «трезвый», которое П. Н. Берков употребляет в смысле похвалы, совсем не подходит к Куприну, как и к каждому крупному художнику, наделенному творческим воображением и фантазией. «Трезвость» — это свойство боборыкиных... Что касается «мистических» произведений, то они были для Куприна своего рода творческим экспериментом, попыткой оригинально выразить некоторые свои идеи. Куприн и по складу своего характера и по творческим принципам был всегда бесконечно далек от мистического «осмысливания» действительности. А «иррациональные» рассказы он создавал и раньше.

Путаясь в противоречиях, П. Н. Берков заключает, что идеи «непостижимого» и «случайного», ощутимые в некоторых произведениях Куприна, определяют его творчество в целом. Случай, по мнению П. Н. Беркова, управляет жизнью человека в произведениях Куприна и не только «разбивает» человеческую жизнь, но и «просветляет, делает прекрасной даже самую несчастную жизнь» («Гранатовый браслет», «Прапорщик армейский», «Сентиментальный роман» и др.), случай обрывает преступные действия («Штабс-капитан Рыбников», «Наталья Давыдовна»).

Куприн не был бы реалистом, если бы «случайность» являлась основой его произведений. В той «реке жизни», которую изображает писатель, случай играет, конечно, свою роль, как это и бывает в действительности. Случаю отводится определенное место и в произведениях великих художников прошлого. Но сводить идейно-художественные концепции Куприна к какому-то культу случайного — значит перечеркивать огромное жизненное содержание его творчества.

Весьма вероятно, что представление о решающей роли случая в произведениях Куприна возникло у П. Н. Беркова при рассмотрении социологических взглядов писателя в их, так сказать, «чистом» виде, вне художественного творчества. А это серьезная ошибка. Мы уже отмечали, что при создании крупных художественных образов Куприн преодолевал свои отвлеченные построения, навязанные ему буржуазными «учителями жизни». Разве, например, внутренняя логика образов Рыбникова и На-

тальи Давыдовны определяется тем, что первый проговаривается во сне, а в объятиях второй умирает очередной любовник? Ведь здесь речь вовсе не идет о «преступлении и наказании», как это полагает П. Н. Берков. Главная задача, которую решал писатель, заключалась в раскрытии определенных социальных явлений, в художественном исследовании общества, где царит атмосфера продажности, аморализма, распада.

Разумеется, П. Н. Берков не мог не оценить художественных достоинств ряда произведений Куприна, не мог не отметить гуманистических и вольнолюбивых идей талантливого писателя. Но исследователь не показывает всего значения художественного творчества Куприна, преувеличивает его зависимость от буржуазных идей.

В человеке Куприн искал и изображал черты, которые, по мнению художника, возвышают человека, говорят о его способности сопротивляться злу и побеждать его. Отдельные пессимистические нотки, порой звучавшие в произведениях Куприна, не могли заглушить все то светлое, здоровое, поэтическое, что было глубоко заложено в его творческой натуре.

Индивидуализм Куприна тоже был индивидуализмом особого рода. Он не вытекал из теории «господ и рабов». Писатель ошибочно полагал — очевидно, не без влияния идей Л. Н. Толстого,— что духовное возвышение отдельной личности является залогом грядущего преображения жизни, причем он исключал влияние религии на духовный подъем человека. Он писал: «Я не знаю другой религиозной идеи, как уважение к своему «я», отсюда аристократизм духа и надежды будущего. Разве может голая идея религии, потерявшая давно уже всю поэтическую и таинственную прелесть, сковать мое «я»? Не «я» Ницше, но «я», спускающееся с неба, широко понимающее все, все прощающее, все любящее и на все легко смотрящее» [1].

Нетрудно заметить абстрактный характер этих рассуждений. Что это за небо, с которого спустится обновленное «я», не смог бы сказать и сам Куприн. Несомненно, однако, что восхваляемое Куприным «я» рассматривалось им как глубоко человечное «я», как залог гуманизма и справедливости.

---

[1] «Свободная молва», 1908, № 1.

* * *

В творчестве Куприна и после революции 1905 года занимает важное место критика буржуазной интеллигенции, разоблачение реакционного режима. Наряду с рассмотренным выше рассказом «Река жизни», в котором изображение омертвелого мещанского быта достигает чеховской остроты и беспощадности, большой интерес представляют рассказы «Убийца», «Обида», «Бред», сказочка «Механическое правосудие». Эти произведения, очень разные по своей поэтике, связаны общей идеей гуманистического протеста против насилия над человеком.

В первом из названных произведений использован прием «рассказа в рассказе», нередко встречающийся в творчестве Куприна.

Вставная остропсихологическая новелла находится здесь в обрамлении публицистического «комментария». Рассказ (под названием «Убийца») был напечатан в журнале «Освободительное движение» в начале 1906 года, когда писатель был в меньшей мере стеснен цензурой.

Интеллигенты, собравшиеся в дружеском кругу, с возмущением говорят «о казнях и расстрелах, о заживо сожженных, об обесчещенных женщинах, об убитых стариках и детях, о нежных свободолюбивых душах, навсегда обезображенных, затоптанных в грязь мерзостью произвола и насилия». Собравшиеся удручены переменами к худшему, которые произошли в русском обществе, где насилие над человеком стало обычным явлением. Никто из присутствующих не задает вопроса: почему же это произошло? Не задает и не может задать потому, что ответить на него им трудно.

Но художественная логика рассказа приводила читателя к серьезному историческому и этическому обобщению: подавление освободительного движения — это пиррова победа царских властей, ибо насилие сопровождается резким усилением морального распада в среде насильников. Писателя волнует судьба людей, которых натравливают на народ и которые не понимают, что они творят,— судьба крестьян в шинелях, всех безропотных живых автоматов, слепо исполняющих приказы, скованных тупой дисциплиной, как цепями. Во всем творчестве Куприна трудно найти более гневные слова, чем заключительная тирада, вложенная в уста рассказчика:

«...Вы подумайте только, вы ради бога подумайте об

этих несчастных, которые шли и убивали, убивали, убивали. Я думаю, день им казался черным, как ночь! Я думаю, их тошнило от крови, но они все равно не могли остановиться. Они могли в эти дни спать, есть, пить, даже разговаривать, даже смеяться, но это были не они, а владевший ими дьявол с мутными глазами и липкой кожей... Ведь они никогда, никогда не забудут той мерзости и того ужаса, которые в эти дни навеки исковеркали и опоганили их души... Им все будет грезиться, что они идут по длинным унылым дорогам, под темным небом, и что по обеим сторонам пути стоят бесконечной цепью обезоруженные, связанные люди, и они бьют их, стреляют в них, разбивают головы прикладами. ...И даже в предсмертной агонии их глаза будут видеть пролитую ими кровь».

Но дело не только в том, что за насилием последуют мучительные угрызения совести. Вызванный насилием распад сознания нельзя уже остановить, люди, совершившие кровавые преступления, будут метаться между терзаниями больной совести и навязчивым стремлением вновь убивать.

Именно эту мысль и развивает Куприн в художественных образах вставной новеллы. «Убийцей» является рассказчик. Правда, он убил не человека, а кошку, у которой капканом оторвало лапу. Такого рода художественная иллюстрация важных нравственных идей может на первый взгляд показаться анекдотической. На деле же картина «охоты» за кошкой великолепно помогает писателю выразить основную мысль о том, что убийство пробуждает и жажду убийства и тяжелое раскаяние. Писатель утверждает, что убийство, легко свершаемое и не наказуемое, вызывает в человеке гадкое и больное любопытство, неизбежно ведет к патологическому распаду сознания. «Я точно отупел,— говорит рассказчик,— и холодная, тяжкая, ненасытная потребность убийства управляла моими руками, ногами, всеми движениями. Но сознание мое спало, опутанное какой-то грязной, скользкой пеленой... И я не мог остановиться». Со дна его души поднялась «какая-то темная, подлая и в то же время непреодолимая, неведомая, грозная сила. Ах, этот кровавый туман, это одеревенение, это обморочное равнодушие, это тихое влечение убивать!..»

Страшная и отвратительная «охота», о которой повествует рассказчик, кажется особенно ужасной, противоестественной на фоне природы, которую Куприн, как

всегда, рисует по-чеховски скупыми, но проникновенными, поэтическими штрихами. «Я двигался... вдоль правильных рядов молодых яблонек, и, как теперь помню,— снег казался розовым, а тени от маленьких деревьев лежали совсем голубые и такие прелестные, что хотелось стать на колени около них и уткнуться лицом в пушистый снег». И вот работник сообщает рассказчику о том, что «кощенка» попала в волчий капкан...

Сама по себе эта маленькая история с ее безжалостно-точными деталями могла бы показаться натуралистической. Но она приобретала глубокий смысл и гуманистический пафос в связи с ее публицистически-философским «обрамлением». Рассказ и сейчас актуален, ибо он направлен против злых сил старого мира, против тех, кто хотел бы окутать «кровавым туманом» всю землю, на которой можно так чудесно и радостно жить.

Рассказ «Бред» (1907) возник на основе более раннего «новогоднего рассказа» «Убийцы» (1901), в котором писатель выражал горячее сочувствие героической борьбе буров за независимость и протестовал против грабительской политики английских колонизаторов. Сюжетная схема этого рассказа оказалась очень удобной, чтобы влить в нее новое историческое содержание, осудить начавшийся в России полицейский террор.

Несомненно, в рассказе «Бред» протест против насилия носит довольно-таки абстрактный характер. Но сводить оценку рассказа только к этому было бы неверно. Идеи писателя нельзя рассматривать вне конкретных исторических условий, вне общественной атмосферы эпохи. Куприн выступил против насилия в годы, когда свирепствовал террор, в годы массового ренегатства мелкобуржуазной интеллигенции. В такой обстановке гуманистическая проповедь талантливого художника приобретала действенный, наступательный характер и была актом гражданского мужества.

В этом рассказе писатель развивает и усиливает идеи, выраженные в рассказе «Убийцы».

Куприну очень хорошо удаются произведения, в которых значительное или основное место занимает «психологическое самораскрытие» героя, оформленное как внутренний диалог, который возникает под влиянием каких-либо тяжелых переживаний. Это столкновение внутренних голосов придает повествованию драматический накал.

В рассказе «Бред» перед мечущимся в лихорадке капитаном Марковым возникает видение — родоначальник всех убийц Каин, проклятый богом и навеки осужденный быть изгнанником и скитальцем. Каин появляется и в «Убийцах», но, перенеся действие из бурской республики в современную ему Россию, писатель придал этому фантастическому мотиву совершенно иное острополитическое звучание. Куприн, конечно, не имел возможности точно указать место действия и цель карательной экспедиции, но между строк можно прочесть, что рота направлена на подавление крестьянского восстания.

Разговор заболевшего капитана с его ночным гостем — это борьба двух начал в человеке: добра и зла. Это спор между встревоженной совестью человека и «моралью» господствующих классов. Марков заявляет, что он солдат и его дело «повиноваться без всяких размышлений». Он оперирует ходячими понятиями великодержавного шовинизма и ура-патриотизма. Как Осадчий в «Поединке», он воспевает войну, выковывающую «атлетические тела и железные характеры».

Но постепенно его возражения ослабевают, диалог достигает своего наивысшего напряжения; вернее, начинается монолог старика, лишь изредка прерываемый мольбами измученного Маркова. Этот исполненный пафоса монолог — обвинительный акт против насилия и нетерпимости. Углубляясь в историю, старик говорит о зле, причиненном человечеству завоевателями, фанатиками и насильниками разных времен и народов. Монолог старика заканчивается словами, звучащими как проклятие всем палачам.

«Броди бездомным скитальцем во всех веках, народах и странах, и пусть твои глаза ничего не видят, кроме пролитой тобою крови, и пусть твои уши ничего не слышат, кроме предсмертных стонов, в которых ты всегда будешь узнавать последний стон твоего брата... И нет предела моим страданиям, потому что каждый раз, когда я вижу истекающего кровью человека, я снова вижу моего брата, распростертого на земле и хватающего помертвелыми пальцами песок... И тщетно хочу я крикнуть людям: «Проснитесь! Проснитесь! Проснитесь!»

В заключительной части рассказа Марков, переживший тяжелую моральную травму, ищет выхода из мучительного положения. Он обращается к фельдфебелю: «Вот что, братец. Ты примешь вместо меня команду... Я сегодня подаю рапорт, потому что я... что меня...

совершенно измучила эта проклятая лихорадка. И может быть,—он попробовал усмехнуться, но улыбка у него вышла кривая,— может быть, мне придется скоро и совсем уйти на покой».

Так в сочетании рационального и иррационального психологически раскрывается образ человека, достаточно честного, чтобы понять, какая страшная роль выпала ему в жизни, и уже внутренне протестующего против «устоев» и «принципов», выработанных угнетателями народа.

* * *

В своей сложной духовной эволюции Куприн не пришел к осознанию того, каким силам принадлежит ведущая роль в обновлении жизни. И все же автор «Молоха» и «Поединка» чувствовал, что только в недрах народа существуют силы, способные раскрепостить жизнь, сделать ее подлинно человечной.

Рассказ «Гамбринус» (1907) является одним из тех произведений писателя, в которых он обращался к народной жизни и хотел показать душу народа, жаждущую красоты и добра вопреки еще торжествующему социальному злу, показать людей, способных противостоять этому злу.

«Гамбринус» — это рассказ-очерк. Здесь очерковая точность описаний соединяется с художественным вымыслом. Писатель стремится придать рассказу характер истории, случившейся в действительности.

Существовавший в Одессе кабачок «Гамбринус» привлек Куприна пестрым составом своих посетителей: портовых рабочих, моряков, рыбаков, контрабандистов и т. д. Деятельной и кипучей натуре Куприна, его размашистому характеру была близка по духу среда людей, чья жизнь резко выходила за пределы ненавистного писателю мещанского уклада.

Хотя автор и не указывает точно места действия рассказа, говоря о некоем «бойком портовом городе на юге России», но пивная «Гамбринус» с ее сводчатым потолком, расписанными стенами, с ее дубовыми бочками вместо столов и бочонками вместо стульев изображена чрезвычайно детально. Все это производит впечатление нарисованного «с натуры».

В первой главе читатель знакомится с музыкантом Сашкой и буфетчицей мадам Ивановой. Ничто еще не

дает оснований предполагать, что Сашке-музыканту отведена в рассказе центральная роль. Художественные портреты и Сашки и мадам Ивановой даны как бы в дополнение к описанию места действия, как нечто привычное, ставшее неотъемлемой частью оригинального кабачка.

«Здесь каждый вечер, уже много лет подряд, играл на скрипке для удовольствия и развлечения гостей музыкант Сашка — еврей, кроткий, веселый, пьяный, плешивый человек с наружностью облезлой обезьяны, неопределенных лет. Проходили года, сменялись лакеи в кожаных нарукавниках, сменялись поставщики и разносчики пива, сменялись сами хозяева пивной, но Сашка неизменно каждый вечер к шести часам уже сидел на своей эстраде со скрипкой в руках и с маленькой беленькой собачкой на коленях...»

В рассказе «Гамбринус» два главных героя — Сашка-музыкант и пестрая толпа посетителей пивной. Между этими двумя образами — индивидуальным и собирательным — существуют глубокие внутренние связи. Перед описанием шумной и яркой жизни «Гамбринуса» художник, как бы расширяя рамки повествования, рассказывает о повседневном труде, нравах и характере рабочего люда, который приходит в кабачок, чтобы на время забыться от всех своих мытарств. Люди сильные и мужественные, занятые тяжелым и опасным трудом, любящие «прелесть и ужас ежедневного риска», ценящие выше всего «силу, молодечество, задор и хлесткость крепкого слова», — такими предстают посетители кабачка, слушатели и поклонники музыканта Сашки.

Чудаковатый музыкант, развлекающий народ в «Гамбринусе», — самородок, талантливейший артист, но тяжкая несправедливость жизни загнала его в «пивное подземелье», лишила его возможности в полной степени проявить свое дарование.

В образе Сашки Куприн хотел показать, как за уродливым и внешне жалким обликом могут скрываться мужественное сердце и большая душа. Характер музыканта формировался в приспособлении к окружающей среде. Сашка вынужден постоянно прикрывать свою печаль маской веселого фиглярства, клоунады. Писатель ничего не рассказывает о личной жизни Сашки, но одна деталь раскрывает ее полнее, чем это могли бы сделать подробные описания. На коленях скрипача всегда ютится маленькая собачка, к которой он проявляет чувство

трогательной привязанности. Оба они — человек и животное— одиноки на свете.

Но красноречивей всего говорит о натуре Сашки отношение к нему простого народа.

Трудовой люд идет в «Гамбринус» ради Сашки, потому что для каждого у него есть песня, в которой могут излиться тоска и радость.

Коротенькие и быстро меняющиеся сцены динамичны и отличаются психологической точностью. Вот кто-то кричит: «Сашка, «Марусю»!» Вот какая-то женщина «легкого поведения», кокетничая и заискивая перед Сашкой, просит: «Сашечка, вы должны непременно от мене выпить... Нет, нет, нет, я вас просю. И потом сыграйте куку-вок». В этой фразе очень характерно проявляется знание Куприным жаргонов. Посетители дергают Сашку, теребят его, в гуле голосов сливаются различные требования, и Сашка, разрываемый на части, спешит удовлетворить желания всех. Он играет восточные песни, итальянские народные куплеты, хохлацкие думки, еврейские свадебные танцы, негритянские мелодии...

В водовороте людских чувств, который бурлит вокруг Сашки, в калейдоскопической смене жанровых сценок особенно останавливают внимание две картины. Они написаны более обстоятельно и законченно, и в них своеобразно отразились социальные привязанности Куприна.

Первая из этих картин — рыбаки в «Гамбринусе».

В годы, когда усилился духовный распад среди интеллигенции, Куприн обращался к людям труда. Одновременно с «Гамбринусом» Куприн начал писать серию очерков о рыбаках, с которыми он близко сошелся во время своего пребывания в Севастополе и Балаклаве. Писателя волновала поэзия труда, суровая красота простых и честных душ. И в рассказе «Гамбринус» сцена рыбацкого кутежа воспроизводится писателем не только ради ее своеобразного колорита, радующего глаз художника. Главное для него — раскрыть душу людей, так часто рискующих жизнью ради куска хлеба, людей, огрубевших в тяжелом труде, но сильных и цельных.

Удачно избежав опасности, рыбаки охвачены «бешеной жаждой жизни». В «Гамбринус» они «вламывались огромные, осипшие, с красными лицами, обожженными свирепым зимним норд-остом, в непромокаемых куртках, в кожаных штанах и в воловьих сапогах по бедра, в тех самых сапогах, в которых их друзья среди бурной ночи

шли ко дну, как камни». «...Иногда они плясали, топчась на месте, с каменными лицами, громыхая своими пудовыми сапогами и распространяя по всей пивной острый соленый запах рыбы, которым насквозь пропитались их тела и одежды».

Душевное состояние рыбаков прекрасно понято Сашкой. Именно здесь проявляется глубокая связь этого талантливого артиста с людьми, созвучие его души с их душами, благодаря которому он так полюбился завсегдатаям кабачка. Он играет им «ихние рыбацкие песни, протяжные, простые и грозные, как шум моря, и они пели все в один голос, напрягая до последней степени свои здоровые груди и закаленные глотки». Играя рыбакам, Сашка, хорошо знавший «образ их тяжелой, отчаянной жизни», чувствует в душе своей «какую-то почтительную грусть».

Вслед за этой сценой следует другая сцена — танец английских моряков. Здесь еще более отчетливо выявлено воздействие труда на формирование эстетического вкуса человека. Английские матросы танцуют джигу, имитирующую работу на отплывающем паруснике. Весь этот танец в его возрастающей динамике живо описан художником.

Английским морякам Сашка играет их национальный гимн, и они, стоя, обнажив головы, поют:

Никогда, никогда, никогда
Англичанин не будет рабом!

При этих словах «невольно и самые буйные соседи снимали шапки».

Мотив свободы начинает звучать все громче в авторских отступлениях. Повествование все теснее увязывается с современностью, все шире становятся его исторические рамки.

Начиная с пятой главы политика все более занимает умы посетителей кабачка, их будоражат события социальной жизни. Сдвиги, происходящие в сознании народа, писатель изображает оригинально, в «музыкальном преломлении». Так, Сашка часто играет «Бурский марш», в котором воспевалась героическая борьба маленького народа с английским империализмом. Посетители «Гамбринуса» неизменно требуют этот марш, выражая тем самым горячие симпатии русского народа к борцам за свободу. В период заключения франко-русского союза Сашка часто играет марсельезу. Но ее перестают заказывать, ибо замечают, что «каждый вечер требуют марсельезу и кричат

«Ура!» все одни и те же лица» и, видимо, не без провокационных целей. «Куропаткин-марш» отмечает в «Гамбринусе» начало русско-японской войны. Однако прилив «патриотических» настроений кончается быстро, и простые люди начинают понимать, что приносит им война. Тогда становится модной «Балаклавская-запасная», названная так потому, что ее привезли балаклавские моряки. И вот уже Сашка целыми вечерами играет грустную мелодию, которую называют также «Страдательной».

События, ранее рождавшие лишь глухие отголоски в «Гамбринусе», взрывают будни кабачка. Слабосильного и немолодого Сашку призывают в солдаты и отправляют на поля Маньчжурии. С ним исчезает душа «Гамбринуса». Несмотря на все ухищрения хозяев, кабачок начинает хиреть. Но вот талантливый музыкант возвращается, и снова жизнь закипела в старом кабачке. А затем наступает 1905 год.

Сюжет рассказа начинает развертываться острей и напряженней. Сильно и ярко раскрывается трагическая тема мужественного сопротивления человека злу и несправедливости. В самой постановке темы проявляется точка зрения писателя на революционные события, его желание разобраться в тех чувствах, которые поднимали народ на борьбу, показать, как неистребима в трудовом человеке жажда свободы, как велики его душевные силы, способные все преодолеть.

«Однажды вечером весь город загудел, заволновался, точно встревоженный набатом, и в необычный час на улицах стало черно от народа. Маленькие белые листки ходили по рукам вместе с чудесным словом: «свобода», которое в этот вечер без числа повторяла вся необъятная, доверчивая страна.

Настали какие-то светлые, праздничные, ликующие дни, и сияние их озаряло даже подземелье Гамбринуса. Приходили студенты, рабочие, приходили молодые, красивые девушки. Люди с горящими глазами становились на бочки, так много видевшие на своем веку, и говорили. Не все было понятно в этих словах, но от той пламенной надежды и великой любви, которая в них звучала, трепетало сердце и раскрывалось им навстречу... По улицам ходили бесконечные процессии с красными флагами и пением. На женщинах алели красные ленточки и красные цветы. Встречались совсем незнакомые люди и вдруг, светло улыбнувшись, пожимали руки друг другу...»

Уже это взволнованное описание является хорошим ответом тем исследователям жизни и творчества Куприна, которые заявляли, что его увлечение идеями революции не пережило ее разгрома. Хотя уже отгремели бои на баррикадах, но строки, посвященные революции, полны воодушевления, они как бы озарены тем светом, который на время рассеял мрак русской жизни. Вместе с тем рисуемая писателем картина революционного подъема свидетельствует, что у него по-прежнему были очень смутные представления о движущих силах революции, о социальных идеях, поднявших народ на борьбу. В «Гамбринусе» ничего не сказано о содержании «пламенных» речей, о том, что́ эти люди, поднявшиеся на борьбу, намерены разрушить и что́ построить. Достаточно вспомнить горьковский роман «Мать», социальную конкретность идей, провозглашаемых Павлом Власовым, чтобы — по контрасту — стала особенно ясна отвлеченность социальных и политических воззрений Куприна, проявляющаяся даже там, где он воспевает революцию.

Все это так. Но, повторяем, Куприну нельзя отказать в искреннем, восторженном утверждении того светлого и радостного, что несла революция народу, нельзя отказать в страстном желании увидеть народ свободным. Нельзя ему отказать и в ненависти к реакции с ее разнузданным насилием, гнусным попиранием человеческого достоинства. Прибегая к своему излюбленному приему контрастного противопоставления светлого, возвышенного темным силам, писатель так изображает наступление реакции: «И на весь город спустился мрак. Ходили темные, тревожные, омерзительные слухи. Говорили с осторожностью, боялись выдать себя взглядом, пугались своей тени, страшились собственных мыслей. Город в первый раз с ужасом подумал о той клоаке, которая глухо ворочалась под его ногами, там, внизу, у моря, и в которую он так много лет выбрасывал свои ядовитые испражнения».

А вслед за этой картиной, воссоздающей атмосферу, воцарившуюся перед началом разгула реакции, следует другая, изображающая жизнь города в период торжества темных сил: «Затем настало странное время, похожее на сон человека в параличе. По вечерам во всем городе ни в одном окне не светилось огня, но зато ярко горели огненные вывески кафешантанов и окна кабачков. Победители проверяли свою власть, еще не насытясь вдоволь

безнаказанностью. Какие-то разнузданные люди, в маньчжурских папахах, с георгиевскими лентами в петлицах курток, ходили по ресторанам и с настойчивой развязностью требовали исполнения народного гимна и следили за тем, чтобы все вставали».

Взаимосвязь двух образов — образа Сашки и собирательного образа народа — проявляется теперь в особых обстоятельствах.

Чувствуя безнаказанность, провокаторы распоясываются. В подвале появляется новый персонаж — провокатор Мотька Гундосый, «рыжий, с перебитым носом, гнусавый человек — как говорили — большой физической силы, прежде вор, потом вышибала в публичном доме, затем сутенер и сыщик, крещеный еврей».

В ту пору, когда провокация стала излюбленным оружием реакционеров, писателю хотелось показать во всей «красе» одного из тех, которые себя называли «истинно русскими» людьми. Для усиления драматизма столкновения между Сашкой и Мотькой Гундосым Куприн в последней редакции рассказа добавил к характеристике Мотьки Гундосого слова: «крещеный еврей». Такая, казалось бы, незначительная поправка придала сцене большую остроту. Эта сцена, совершенная в художественном отношении,— идейный узел произведения.

В «поединке» между музыкантом Сашкой и провокатором Мотькой Гундосым в полную меру проявляются сила духа «маленького» человека, уверенного в своей правоте, и ничтожество предателя, купленного за тридцать сребреников. Гундосый требует исполнить гимн «Боже, царя храни».

«Сашка... сказал спокойно:

— Никаких гимнов.

— Что? — заревел Гундосый.— Ты не слушаться! Ах ты, жид вонючий!

Сашка наклонился вперед, совсем близко к Гундосому, и, весь сморщившись, держа опущенную скрипку за гриф, спросил:

— А ты?

— Что́ а я?

— Я жид вонючий. Ну хорошо. А ты?

— Я православный.

— Православный? А за сколько?

Весь Гамбринус расхохотался, а Гундосый, белый от злобы, обернулся к товарищам.

— Братцы! — говорил он дрожащим, плачущим голосом чьи-то чужие, заученные слова.— Братцы, доколе мы будем терпеть надругания жидов над престолом и святой церковью?..

Но Сашка, встав на своем возвышении, одним звуком заставил его вновь обернуться к себе, и никто из посетителей Гамбринуса никогда не поверил бы, что этот смешной, кривляющийся Сашка может говорить так веско и властно.

— Ты! — крикнул Сашка.— Ты, сукин сын! Покажи мне твое лицо, убийца... Смотри на меня!.. Ну!..

Все произошло быстро, как один миг. Сашкина скрипка высоко поднялась, быстро мелькнула в воздухе, и — трах! — высокий человек в папахе качнулся от звонкого удара по виску. Скрипка разлетелась в куски. В руках у Сашки остался только гриф, который он победоносно подымал над головами толпы.

— Братцы-ы, выруча-ай! — заорал Гундосый.

Но выручать было уже поздно. Мощная стена окружила Сашку и закрыла его. И та же стена вынесла людей в папахах на улицу».

Мужественное поведение музыканта Сашки — это вызов не только Гундосому, но и всему полицейскому режиму.

Сашка снова исчезает из «Гамбринуса». А через некоторое время он возвращается в кабачок из полицейского участка с изуродованной, скрюченной рукой. Избивая его, полицейские и сыщики повредили ему сухожилие. Но нельзя сломить силу духа человека, находящего поддержку в народе и знающего, что он, его искусство нужны трудовому люду. Сашка не может более играть на скрипке, но вот он вынимает из кармана жалкую свистульку, и вновь под сводами «Гамбринуса» раздаются звуки народных песен и мелодий, и вновь поют и пляшут славные, простые люди, которым так нужно искусство Сашки. Характерна концовка рассказа:

«...Казалось, что из рук изувеченного, скрючившегося Сашки жалкая, наивная свистулька пела на языке, к сожалению, еще не понятном ни для друзей Гамбринуса, ни для самого Сашки:

— Ничего! Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит».

В свое время Иванов-Разумник пытался дискредитировать эту замечательную мажорно-героическую концовку,

называя ее «комической»[1]. К сожалению, и некоторые советские критики толкуют ее упрощенно. Как полагает, например, Б. В. Михайловский, в «Гамбринусе» «острая социальная тема заглушена аполитическим выводом»; исследователь видит здесь идейный «срыв»[2]. Такая же точка зрения высказывалась А. Мясниковым[3], И. Корецкой[4].

Возникает вопрос: неужели тема искусства, его могучей власти над людьми,— неужели эта тема сама по себе не является социально острой и значительной? Но не только в этом дело. Концовку рассказа нельзя рассматривать в отрыве от его сюжета. В «Гамбринусе» показано, как светлое, творческое, свободное противостоит царской тирании, показан народный дух, несгибаемый и гордый. В данном случае прославление искусства было своеобразным выражением социального протеста. Очень важно не упускать из виду, что речь идет не об искусстве эстетов, чуждом и враждебном народной почве, а об искусстве, которое вырастает из духовных потребностей трудового человека и таким образом приобретает общечеловеческое значение. Искусство здесь не поставлено «над жизнью», как утверждает А. Мясников, нет, оно у Куприна неотделимо от жизни народной. Оно становится в рассказе символом человеческого духа, творческого и свободного, преодолевающего все попытки темных сил подавить человеческую личность. От частного, от колоритных зарисовок портовой экзотики Куприн поднялся до больших социальных, философско-эстетических обобщений.

«Гамбринус» — одно из самых законченных, целостных и изящных произведений Куприна. По идейной остроте рассказ может соперничать с лучшим произведением писателя — повестью «Поединок». А ведь рассказ создан в горькие дни разгрома революции. Напечатан же он был в феврале 1907 года, и только растерянностью, царившей в царской цензуре, можно объяснить появление его в печати без серьезных «усечений».

«Гамбринус» получил высокую оценку Л. Н. Толстого.

---

[1] Иванов-Разумник. Заветное. Пб., 1922, с. 60 (статья о Куприне относится к 1912 году).

[2] Б. В. Михайловский. Русская литература XX века. М., Учпедгиз, 1939, с. 51.

[3] А. Мясников. А. И. Куприн.— В кн.: А. И. Куприн. Избр. соч. М., Гослитиздат, 1947.

[4] И. Корецкая. А. И. Куприн.— В кн.: А. И. Куприн. Соч. в 3-х томах, т. 1. Гослитиздат, 1953.

Толстой неоднократно хвалил язык произведений Куприна. Язык «Гамбринуса» он также находил «прекрасным», читал рассказ вслух своей семье [1]. Нетрудно понять, какие именно качества языка Куприна вызывали восхищение великого писателя. Толстой выше всего ценил простоту, естественность, он был противником чрезмерной «образности» языка, резко критиковал надуманные и искусственные сравнения и метафоры, вычурность и витиеватость фразы. Известно, как высоко ценил Л. Н. Толстой язык Чехова. Он говорил: «Никто у нас: ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я не могли бы так написать» [2]. И совершенно неприемлемым был для Толстого язык произведений Леонида Андреева. Он говорил начинающему писателю Н. Лещинскому, что Андреев «...все пишет страшными словами. Страшные вещи надо, наоборот, писать самыми простыми, «нестрашными» словами». Точка зрения Толстого на манеру Л. Андреева была выражена в реплике, ставшей крылатой: «Он пугает, а мне не страшно» [3].

Что должно было нравиться Толстому в стиле «Гамбринуса»? Точность каждого слова и каждой фразы, ясность, сдержанность в употреблении сравнений и метафор. Куприн не боится так называемых «стертых» эпитетов, не пытается во что бы то ни стало искать слов, ранее не употреблявшихся, придающих изысканную новизну описанию. Своеобразие созданных Куприным картин заключается не в изощренной афористичности его слова, не в неожиданной смелости метафор и сравнений, а в конкретности, «зримости» воспроизводимого внешнего мира, в умной простоте.

Метафора у Куприна не затруднена сложным переносным значением и всегда создает впечатление чувственной зримости образа. Куприн пишет: «Часто в порт заходили прелестные издали двух- и трехмачтовые итальянские шхуны со своими правильными этажами парусов — чистых, белых и упругих, как груди молодых женщин; показываясь из-за маяка, эти стройные корабли

---

[1] См.: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 58. Гослитиздат, 1934, с. 468.

[2] Приводится в книге П. Сергиенко «Как живет и работает Толстой», изд. 2-е. Типография изд. т-ва Сытина, 1908, с. 55.

[3] Н. Н. Гусев. Отметки Толстого на томе рассказов М. Арцыбашева. Летописи Государственного литературного музея, кн. 2, 1938, с. 276.

представлялись — особенно в ясные весенние утра — чудесными белыми видениями, плывущими не по воде, а по воздуху, выше горизонта».

Отмеченная нами у Куприна сдержанность метафоризации проявляется и в употреблении эпитетов. Художник предпочитает слова в их прямом значении: «смуглые турки», «коренастые мускулистые персы», «узкие суда». И реже встречаются такие, например, словосочетания, как «бронзовые люди». Однако и определения, как будто лишенные фигурального значения, нередко приобретают у Куприна особый, расширительный смысл.

«Здешние буйные обитатели редко подымались наверх, в нарядный, всегда праздничный город с его *зеркальными* стеклами, *гордыми* памятниками, сиянием электричества, *асфальтовыми* тротуарами, аллеями *белой* акации, *величественными* полицейскими» (здесь и в двух следующих примерах курсив наш.— *А. В.*). Словосочетания «зеркальные стекла», «белые акации», «асфальтовые тротуары» определяют лишь материал, его качество и цвет. Но здесь ощущается и глубокая противоположность между нарядным и сверкающим миром богатых и мрачными городскими трущобами. Иная функция у эпитетов в словосочетаниях: «гордые памятники» и «величественные полицейские». Здесь они употребляются в переносном значении и создают образное впечатление о предметах. Применяя эпитет в прямом смысле, писатель мог бы сказать: «величественные памятники», что прозвучало бы шаблонно и не вызвало бы яркого образного представления. В сочетании «величественные полицейские» эпитет имеет образно-переносное значение, но уже иронического характера.

Эпитеты Куприн, не склонный к инверсиям, обычно располагает перед существительными; часто встречается соединение двух и трех прилагательных.

Часто, но опять-таки очень тактично и сдержанно использует Куприн переносное значение глаголов. Вот как он описывает город:

«По вечерам огни большого города, *взбегавшие* высоко наверх, *манили* их (речь идет о трудовом люде, живущем в портовом районе.— *А. В.*), как волшебные светящиеся глаза, всегда *обещая* что-то новое, радостное, еще не испытанное, и всегда *обманывая*».

Встречаются в рассказе и более смелые метафоры: «...каменный город *изнывал* от солнца и *глох* от уличной

трескотни». Однако и этот образ ясен, точен и вызывает ощущение, испытанное каждым человеком в жару в большом городе.

Для живописной манеры Куприна характерно умение создавать картины, в которых много «воздуха», видна далекая перспектива. Описывая природу, он избегает густого перечисления предметов, загромождения пейзажа. Иначе поступает писатель, воссоздавая городскую панораму. Он старается передать пеструю картину города путем такого же пестрого, «хаотического» перечисления окружающих предметов и явлений, с быстрыми переходами от одного описания к другому. На трех страницах, воссоздающих в «Гамбринусе» характер портового района, говорится о различных пароходах, о людях всех национальностей, работающих в порту, о портовых сооружениях, о домах, пивных, трактирах, игорных притонах, кофейных, об изобилии товаров и т. д. и т. п.

Избегая отвлеченных рассуждений по поводу описываемого, писатель умеет вдохнуть жизнь в изображаемое. Вот, например, описание, в котором за скупыми словами встает мрачная картина «дна» жизни: «Где-то на чердаках и в подвалах, за глухими ставнями, ютились игорные притоны, в которых штос и баккара часто кончались распоротым животом или проломленным черепом, и тут же рядом, за углом, иногда в соседней каморке, можно было спустить любую краденую вещь, от бриллиантового браслета до серебряного креста и от тюка с лионским бархатом до казенной матросской шинели». А вот еще более лаконичная картинка: «На каждом шагу здесь попадались ночлежные дома с грязными, забранными решеткой окнами, с мрачным светом одинокой лампы внутри». Упоминание о решетке и одинокой лампе создает впечатление тоски, обреченности, одиночества. Куприн владеет искусством «подтекста», который подталкивает воображение читателя, заставляет его дорисовывать картину, данную писателем лишь несколькими штрихами.

К образам, создаваемым Куприным, вполне применимо высказывание Горького: «Подлинное словесное искусство всегда очень просто, картинно и почти физически ощутимо. Писать надо так, чтобы читатель видел изображенное словами, как доступное осязанию» [1].

---

[1] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, 1941, с. 149.

* * *

Верность Куприна гуманистическим традициям сказалась в непримиримой борьбе с мещанством, которую и в период реакции продолжал вести писатель. Конечно, ненависть Куприна к мещанству не была такой социально осознанной, как у Горького, который видел в инертной мещанской массе силу, враждебную революции. Но и для Куприна мещанство было силой, задерживающей духовное возвышение человека, уродующей человеческую личность.

У Куприна есть сатирический рассказ «Последнее слово» (1908). В нем писатель подвергает мещанина убийственной критике. Рассказ, в котором блестяще проявились остроумие и сюжетная изобретательность Куприна-сатирика, построен в форме речи, произносимой на суде неким человеком, убившим интеллигентного мещанина. В этой речи все шаблонное, избитое, серое, нудное, самоуверенное, тупое, банальное, бессмысленное воплощено в многоликом мещанине, который преследовал подсудимого на каждом шагу.

Сцена убийства имеет политическую окраску.

В переполненном вагоне мещанин, одетый на этот раз в форму министерства просвещения, занял со своей женой, сыном-гимназистом и кучей вещей две скамейки. Расположившись таким образом, он сначала отказывается уступить лишнее место герою рассказа, заявляя, что вещи принадлежат некоему господину, который будто бы вышел; а затем он начинает поучать своего сына:

«— Петя! Зачем ты взял потихоньку кусок сахару?

— Честное слово, ей-богу, папаша, не брал. Вот вам ей-богу!

— Не божись и не лги. Я нарочно пересчитал утром. Было восемнадцать кусков, а теперь семнадцать.

— Ей-богу.

— Не божись. Стыдно лгать. Я тебе все прощу, но лжи не прощу никогда. Лгут только трусы. Тот, кто солгал, тот может убить, и украсть, и изменить государю и отечеству...

И пошло, и пошло...»

Герой рассказа вмешался в разговор:

«— Вот вы браните сына за ложь, а сами в его присутствии лжете, что это место занято каким-то господином...»

Мещанин отвечает угрозой заявить в жандармское управление. Эта деталь завершает портрет охранителя «устоев», самодовольного и тупого ура-патриота. Герой рассказа больше не может терпеть и спускает курок.

Жанровая особенность рассказа «Последнее слово»: его сюжетная схема (убийство некоего собирательного типа мещанина, речь на суде) фантастична; весь его жизненный материал, все детали самые обычные, отнюдь не гротескные. Однако эти детали в совокупности образуют страшную и тягостную картину повседневного поведения многоликого мещанина — картину, которая делает вполне понятной ненависть, внушенную им человеку, выступающему на суде.

Такое сочетание условного, фантастического с повседневным, обыкновенным характерно и для сатирического рассказа «Исполины» (1907). Учитель гимназии господин Костыка вернулся домой с рождественской елки в состоянии крайнего раздражения. Во время спора, который возник между ним и передовым интеллигентом, учителем Лапидаркиным, он был побежден решительно и бесповоротно. Костыка не нашел аргументов для сокрушения противника, но, вернувшись домой и приложившись к стопке, он обретает красноречие и обращается с речами к «исполинам»— к портретам русских классиков, которыми увешаны стены его кабинета.

Монолог пьяного учителя Костыки представляет собой гротескное отражение «поворота» в сознании буржуазной интеллигенции. Костыка — это мещанин, давно отказавшийся от «несбыточных надежд и дерзновенных замыслов» юности и превратившийся в покорного раба. Поэтому для него живым укором становится общественный подвиг великих деятелей русской культуры, и он стремится всячески их опорочить.

После экзамена, учиненного Пушкину, Лермонтову, Гоголю и Тургеневу, он упирается взором в портрет Салтыкова-Щедрина, и рабья душа Костыки охвачена смятением.

«— Ваше превосходительство...— залепетал Костыка и весь холодно и мокро задрожал.

И раздался хриплый, грубоватый голос, который произнес медленно и угрюмо:

— Раб, предатель и...

И затем пылающие уста Щедрина произнесли еще одно страшное, скверное слово, которое великий человек

если и произносит, то только в секунду величайшего отвращения...»

От этого слова задремавший было Костыка пробуждается и благодарит создателя, что никто не слышал, как его обозвал великий человек. Затем он, мстительно усмехаясь, относит портрет великого сатирика в самый укромный уголок своей квартиры «на веки вечные, к общему смеху и поруганию».

Мысль о том, как опошлился и обнищал духом русский интеллигент, не оставляет Куприна. Главное несчастье даже наиболее чутких интеллигентов писатель видел в отсутствии высокой и ясной цели, без которой нет и не может быть плодотворной, содержательной, подлинно красивой жизни.

Из этих тяжелых раздумий писателя возник рассказ «Мелюзга» (1907) — рассказ недостаточно еще оцененный. Нам думается, что по своему художественному уровню он достоин занять место в одном ряду с рассказами «Река жизни», «Гамбринус», «Гранатовый браслет», «Листригоны», «Черная молния», «Анафема». А. М. Горькому рассказ «Мелюзга» очень понравился, и он ввел его в проспект «Серии русских писателей» библиотеки «Жизнь мира».

В рассказе «Мелюзга» изредка блеснут искры надежды, взволнует душу мимолетное предчувствие счастья. Но это лишь обманчивые мгновенья, и еще безотраднее становится картина жалкого существования двух интеллигентов, живущих в глухом, медвежьем углу.

Это страшный рассказ, написанный в суровой реалистической манере; мы бы сказали, что он написан с бунинской беспощадностью.

И до Куприна многие русские писатели показывали отрыв интеллигенции от народа, показывали, как трудно понять интеллигенту мужика и мужику— интеллигента. Но Куприн сознательно очертил вокруг своих героев — учителя Астреина и фельдшера Смирнова — какой-то особенный, зловещий, поистине роковой круг одиночества. Герои и не пытаются вырваться из этого круга, не пытаются установить духовный контакт с окружающей массой. Механически выполняя свои обязанности, они изолировали себя от жизни, их одиночество — беспросветно.

«Установилась долгая, снежная зима. Давно уже нет проезда по деревенской улице. Намело сугробы выше

окон, и даже через дорогу приходится иногда переходить на лыжах, а снег все идет и идет не переставая. Курша до весны похоронена в снегу. Никто в нее не заглянет до тех пор, пока после весенней распутицы не обсохнут дороги. По ночам в деревню заходят волки и таскают собак». Учитель и фельдшер «живут вдвоем, точно на необитаемом острове, затерявшемся среди снежного океана. Иногда учителю начинает казаться, что он, с тех пор как помнит себя, никуда не выезжал из Курши, что зима никогда не прекращалась и никогда не прекратится и что он только в забытой сказке или во сне слышал про другую жизнь, где есть цветы, тепло, свет, сердечные, вежливые люди, умные книги, женские нежные голоса и улыбки».

Поставив себя в положение людей, очутившихся на необитаемом острове, учитель и фельдшер разговаривают только друг с другом. Но какие это тягостные разговоры! «И вот между ними закипает тяжелый, бесконечный, оскорбительный, скучный русский спор. Какой-нибудь отросток мысли, придирка к слову, к сравнению случайно и вздорно увлекают их внимание в сторону, и, дойдя до тупика, они уже не помнят, как вошли в него. Промежуточные этапы исчезли бесследно; надо схватиться поскорее за первую мысль противника, какая отыщется в памяти, чтобы продлить спор и оставить за собою последнее слово».

Однако в этой путанице недозревших мыслей вырисовываются две «концепции». Мечтательный Астреин верит, что в жизни может внезапно произойти «что-то совершенно необыкновенное». «Это будет какое-то чудо, после которого начнется совсем новая, прекрасная жизнь...» Астреин полагает, что «ожидание чуда — точно в крови у всего русского народа», «это дух его истории, непреложный исторический закон...» Грубый и разочаровавшийся во всем Смирнов отвечает, что у русского народа нет истории, да и никакого русского народа нет. «И России никакой нет!.. Есть только несколько миллионов квадратных верст пространства и несколько сотен совершенно разных национальностей... И ничего общего, если хотите знать». На практике Смирнов с его цинизмом и Астреин с его маниловской мечтательностью не особенно отличаются друг от друга. Оба обрекли себя на одичание, их жизнь превращается в какой-то кошмарный алкогольный бред. «Однажды среди ночи фельдшер проник в кух-

нию к старухе бобылке, и, несмотря на ее ужас и на ее причитания, несмотря на то, что она крестилась от испуга, он овладел ею». Одичавшие фельдшер и учитель погибают во время половодья — погибают случайно. Однако с точки зрения художественной логики такой финал рассказа не кажется случайным. На фоне пробудившейся, весенней, невыразимо прекрасной природы, как всегда ярко и динамично показанной Куприным, эти люди кажутся особенно уродливыми, бессмысленно-ненужными, и природа истребляет их.

Крестьянство выступает в рассказе как безликая, темная масса. Характерный штрих: мужики «решительно отказались топить школу. Они и детей-то посылают учиться только для того, чтобы даром не пропадал гривенник, который земство взимает на нужды народного образования...» Однажды мужики попробовали оставить без дров и фельдшера, «а он взял и прогнал наутро всех больных, пришедших на пункт. И дрова в тот же день явились сами собой». Таковы взаимоотношения между коренными обитателями этой деревни и «интеллигенцией». Но могло ли быть иначе, если «интеллигенция» выработала для себя «философию», не требующую участия в живой жизни и приводящую к духовному распаду.

Выше мы сказали о бунинской беспощадности этого рассказа. Но есть в нем и известная односторонность, также свойственная бунинскому изображению русской деревни и вообще Руси,— сгущение мрачных красок, исторический пессимизм. В предыдущих произведениях Куприна о деревне, в самых мрачных картинах, мы могли заметить какие-то «просветы», какие-то побеги живой жизни. Здесь этого нет. И все же рассказ производит большое впечатление как безжалостная и поучительная картина того одичания, саморазрушения, на которое обрекает себя личность, оторвавшаяся от народной почвы, замкнувшаяся в своем «я».

* * *

Безнадежно-мрачное изображение крестьянской массы в «Мелюзге» отнюдь не означало, что Куприн утратил веру в народ. Художник по-прежнему стремился к простым людям, он находил то, чего не мог найти в жизни русской омещанивающейся интеллигенции: поэзию труда, мужества, искренней дружбы. Позже, уже нахо-

дясь в эмиграции, Куприн говорит: «Писать о России по зрительной памяти я не могу. Когда-то я жил тем, о чем писал. О балаклавских рабочих (рыбаках.— *А. В.*) писал и жил их жизнью, с ними сроднился» [1].

Цикл очерков о жизни и труде балаклавских рыбаков-греков, объединенный общим заглавием «Листригоны» (листригоны — мифический народ великанов-людоедов в поэме «Одиссея».— *А. В.*), создавался Куприным в 1907—1911 годах.

В 1929 году Горький писал И. Жиге: «Ни Гамсун, ни, тем более, Куприн никогда не были «фотографами» потому, что вносили в изображаемое ими слишком многое «от себя» [2]. Это замечание Горького точно определяет общее свойство цикла «Листригоны» и отдает должное Куприну — крупному мастеру очеркового жанра. В своих очерках Куприн очень детально и точно воспроизводит не только обстановку, обстоятельства, факты, внешность, но и психологию людей. Здесь ярко и своеобразно проявляется поэтическая индивидуальность писателя. Чем ближе Куприну материал, чем глубже он проник в него, тем сильнее окрашен он чувствами и ощущениями писателя, тем богаче, живописнее мастерство.

Рисуя жизнь балаклавских рыбаков в своеобразной, только ему присущей манере, привнося очень многое «от себя», Куприн, однако, не только не замыкается в тесном мирке своих лирических переживаний, но и всячески стремится выйти за пределы собственного «я», понять и передать своеобразие характера тружеников моря, особенности их быта. И это ему удается потому, что он «сроднился» с жизнью рыбаков, отказавшись от роли стороннего наблюдателя. Он пишет как бы «изнутри» наблюдаемой им жизни рыбаков и одновременно с такой точки зрения, которая возвышается над этой жизнью. Он «укрупняет», группирует определенным образом факты, добиваясь широких обобщений.

Очерки «Листригоны» создавались Куприным на протяжении ряда лет, в них описаны разнообразные сцены из повседневной жизни балаклавских рыбаков. Но при всем красочном разнообразии очерки проникнуты единым пафосом: в них воспевается тяжелый труд рыбаков, вос-

[1] «Куприн в Париже».— «Красная газета», 1920, 5 января, № 4, вечерний выпуск.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. Гослитиздат, 1955, с. 150.

певаются здоровые и мужественные люди, живущие суровой, но богатой чувствами жизнью. Кое-где в очерках есть и прямое противопоставление рыбаков мещанам, о которых бегло говорится как о «дачниках», причем это слово автор произносит с презрительным оттенком.

У Куприна не сразу возникла мысль написать серию очерков о балаклавских рыбаках. Помещенный впоследствии в цикле очерк «Господня рыба» (пятый) был написан ранее других. Но уже последующие два очерка, «Тишина» и «Макрель», напечатанные под общим заглавием «Балаклава» в 1908 году, свидетельствуют о зарождении замысла обширного цикла. А последующие очерки, «Воровство» и «Белуга», уже имели общее заглавие: «Листригоны».

Очерк «Тишина» является вступлением к циклу. Куприн описывает место действия, делает краткий обзор приготовлений рыбаков к лову. Это именно обзор, и каждый его абзац кратко и бегло намечает те сцены рыбачьей жизни, о которых будет рассказано в очерках. В этих небольших картинках еще нет определенных героев, есть только обстановка, в которой им предстоит выступить.

Закончился дачный сезон, курортные гости, со своими чемоданами, золотушными детьми и декадентствующими девицами, потянулись в Севастополь, и исконное население Балаклавы готовится к периоду лова. Вот подготавливается рыбацкая снасть, вот жены рыбаков беседуют о хозяйственных делах в предвидении лова, вот в кофейнях сколачиваются артели и выбираются атаманы, назначаются паи, идет разговор о ловле.

На последних страницах вступления уже ощущается эпичность, которой дышат очерки о труде рыбаков.

«Выходишь на балкон — и весь поглощаешься мраком и молчанием. Черное небо, черная вода в заливе, черные горы. Вода так густа, так тяжела и так спокойна, что звезды отражаются в ней, не рябясь и не мигая. Тишина не нарушается ни одним звуком человеческого жилья. Изредка, раз в минуту, едва расслышишь, как хлюпнет маленькая волна о камень набережной. И этот одинокий мелодичный звук еще больше углубляет, еще больше настораживает тишину. Слышишь, как размеренными толчками шумит кровь у тебя в ушах. Скрипнула лодка на своем канате. И опять тихо. Чувствуешь, как ночь и молчание слились в одном черном объятии».

Знакомые и ясные при дневном свете очертания местности и предметы как бы оживают во тьме и угрожают человеку. Пологая гора в узкой части залива становится похожей на сказочное гигантское чудовище, припавшее грудью к заливу и жадно пьющее воду. В том месте, где у чудовища должны быть глаза, светится фонарь таможни, и писателю кажется, что это глаз древнего чудовища, раскаленный, хитрый и злобный, с ненавистью следящий за ним.

Фантазия писателя уносит его в глубь времен, к эпическим сказаниям древности; в его памяти возникают страницы из «Одиссеи», повествующие о кровожадных великанах-листригонах. Затем его воображение устремляется к тем дням, когда генуэзцы строили на «челе» горы свои колоссальные крепости; вспоминает он и легендарные рассказы об английском фрегате «Черный принц», который вез золото для уплаты жалованья союзным войскам, осаждавшим Севастополь, и затонул в балаклавской бухте.

Реальный ночной пейзаж как бы трансформируется в сознании писателя, окрашивается в романтически-сказочные тона.

Природа является активно действующим началом в очерках, она кормилица и вместе с тем она враждебна человеку, и столкновения с ней глубоко драматичны. В очерке, открывающем цикл, природа еще величаво спокойна и безмолвна. Но в самом этом спокойствии, в густом мраке, окутывающем древнюю Балаклаву, таится угроза со стороны стихийных сил, вот-вот готовых ринуться на человека. Тема борьбы с природой является главной в очерках, она определяет их содержание, образную структуру. Именно поэтому цикл начинается картиной природы. Но исконные противники еще не вступили в бой, и природа грозно молчит.

Человек как бы растворяется в мраке и молчании. Куприн начинает тему якобы с признания слабости, ничтожности человека перед лицом стихии. И он усиливает это впечатление для того, чтобы еще более героической показалась борьба с ней человека, более мужественным предстал бы человек, более эпическим его труд.

Тишина, которую описывает Куприн, вся соткана из заглушенных звуков. В противном случае в ней не таилось бы неведомое, угрожающее, она не рождала бы впечатления настороженности. И каждый заглушенный звук

еще больше углубляет, еще больше настораживает тишину.

Пейзаж нарисован, как обычно у Куприна, без пышных метафор, без цветистых эпитетов.

За исключением очерка «Водолазы», несколько отличающегося по своему сюжету от остальных, все очерки описывают обыденное в жизни рыбаков. Ведь обыденной для них является даже борьба со смертью в разбушевавшемся море, да и апокрифическая легенда «Господня рыба» не впервые, конечно, рассказывается одним из рыбаков. Но именно в этой «обыденности» раскрывается писателем поэзия тяжелого и рискованного труда, борьбы мужественных людей с природой. Ведь надо хорошо знать природу, чтобы вырывать у нее милости.

В «Листригонах» нет главного героя, переходящего из одного очерка в другой. Но в очерках все же выделены на первый план отдельные фигуры. Куприн даже не изменил фамилий своих героев — Юры Паратино, Коли Констанди, Юры Калитанаки и других, которые являются действующими лицами не только в очерках, но и в автобиографическом рассказе «Гусеница» и в ряде произведений эмигрантского периода.

В очерке «Макрель» выделен образ рыбака Юры Паратино. «Конечно, Юра Паратино — не германский император, не знаменитый бас, не модный писатель, не исполнительница цыганских романсов, но когда я думаю о том, каким весом и уважением окружено его имя на всем побережье Черного моря, я с удовольствием и гордостью вспоминаю его дружбу ко мне».

Это лирико-публицистическое отступление — один из важных элементов, создающих образ рыбака. Мы еще не знаем, чем знаменит Паратино, но уже готовимся познакомиться с человеком необычным. Наряду с восхвалением Паратино в авторском отступлении содержатся элементы определенного противопоставления. Скромный рыбак противопоставляется людям, занимающим самые различные положения на социальной лестнице, и при этом, каким бы шутливым ни был тон автора, предпочтение отдается рыбаку.

Перед нами натуры, которые в течение столетий формируются жизнью и профессией рыбака. Эти люди — воплощение активности, и притом активности глубоко человеческой. Им чужды социальная разобщенность и животный эгоизм, свойственные среде мелких собственников, не

знакомых с трудом, постоянно протекающим в борьбе и опасности. Рыбаки идут на свой тяжелый промысел артелями, и совместная борьба со стихией вырабатывает в них солидарность, взаимную поддержку. И та же борьба требует воли, хитрости, изворотливости, а в иных случаях и жестокости. Трудно не только выловить рыбу, но и выгодно продать ее. И тут между рыбаками идет соревнование, однако оно носит в какой-то степени спортивный характер.

Отношения между человеком и природой, как мы уже отмечали, раскрываются Куприным многогранно. Природа для тружеников моря и мать и мачеха. Человек еще недостаточно вооружен для борьбы со стихией, но он противопоставляет ей свое мужество, силу коллектива, знание ее капризов и ее мощи.

Литература и философия декаданса рассматривают человека как жалкую песчинку, влекомую неизвестно куда таинственной игрой неведомых сил. Подобное восприятие мирового процесса было чуждо Куприну с его духовным здоровьем и оптимизмом. Он воспел человека, который, будучи поставлен в самые трудные условия, все же вступает в борьбу со стихийными силами и побеждает. Так решал писатель одну из величайших проблем человеческого бытия. Эстетическое отношение Куприна к проблеме человека и природы сближает его с Джеком Лондоном. Познакомившись в те годы, когда он писал «Листригоны», с творчеством великого американского писателя, Куприн отметил, что в рассказах Джека Лондона «чувствуется живая, настоящая кровь, громадный личный опыт, следы перенесенных в действительности страданий, трудов и наблюдений» [1]. Эти слова можно отнести и к самому Куприну.

Куприн особо отмечает рассказ Д. Лондона «Белое безмолвие», в котором мужественные люди героически борются с бесконечной снежной пустыней, и хотя один из них погибает, но дух его не сломлен, он уходит из жизни непобежденным. Куприн называет произведения Джека Лондона мужественно-жестокими. Его привлекает в них «простота, ясность, дикая своеобразная поэзия, мужественная красота изложения и какая-то особенная, собственная увлекательность сюжета» [2].

---

[1] А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 126.

[2] Там же, с. 128.

Люди суровые, мужественные, жестокие, любящие риск, азарт соревнования, вызывают восхищение Куприна, потому что в их характере есть многое такое, чего не хватает рефлектирующей интеллигенции [1].

Герои «Листригонов» обрисованы в действии, их характер проявляется ярко и темпераментно. Когда у них богатый улов, считается особым шиком не просто войти в залив, а влететь в него, как на соревнованиях. Вот Юра Паратино стоит на носу баркаса лицом к гребцам и руководит ими. Это поза победителя. Вот другой атаман, Ваня Андруцаки, тянет на перемете огромную белугу. Начинается титаническая борьба, медный крючок вонзается в ладонь, но Андруцаки со свойственным рыбакам презрением к боли вырывает крючок вместе с мясом.

Стремясь придать картинам рыбацкого промысла выразительность, биение пульса текущей жизни, Куприн описывает происшедшее как только сейчас увиденное и пережитое. Эта особенность «Листригонов» ярко видна в наиболее лирическом и эмоциональном очерке «Воровство». Здесь Куприн проявляет себя великолепным «маринистом». Описание ночного моря — одна из лучших написанных им картин природы.

«...Чудесное, никогда не виданное зрелище вдруг очаровывает меня. Где-то невдалеке, у левого борта, раздается храпение дельфина, и я внезапно вижу, как вокруг лодки и под лодкой со страшной быстротой проносится множество извилистых серебристых струек, похожих на следы тающего фейерверка. Это бежат сотни и тысячи испуганных рыб, спасающихся от преследования прожорливого хищника. Тут я замечаю, что все море горит огнями. На гребнях маленьких, чуть плещущих волн играют голубые драгоценные камни. В тех местах, где весла трогают воду, загораются волшебным блеском глубокие блестящие полосы. Я прикасаюсь к воде рукой, и когда вынимаю ее обратно, то горсть светящихся бриллиантов падает вниз, и на моих пальцах долго горят нежные синеватые фосфорические огоньки. Сегодня — одна из тех волшебных ночей, про которые рыбаки говорят:

— Море горит!..

Другой косяк рыбы со страшной быстротой проно-

---

[1] Об интересе Куприна к людям самых различных профессий см.: К. Чуковский. Современники. Портреты и этюды. М., «Молодая гвардия», 1963, с. 263—264.

сится под лодкой, бороздя воду короткими серебряными стрелками. И вот я слышу фырканье дельфина совсем близко. Наконец вот и он!.. Он идет глубоко под водой, но я с необыкновенной ясностью различаю весь его мощный бег и всё его могучее тело, осеребренное игрой инфузорий, обведенное, точно контуром, миллиардом блесток, похожее на сияющий стеклянный бегущий скелет».

В этом описании поражают точность сравнений и яркость колорита. Здесь, как и в других пейзажах Куприна, обнаруживается его великолепное чутье слова. Всего лишь одну краску использует писатель в ночной панораме моря: синюю в ее разных оттенках. Но она каждый раз по-новому играет в образах, всегда ясных и точных, как и слова, их оформляющие, она горит и переливается волшебным блеском. Создавая образ, эти оттенки сообщают ему динамический характер, зримо передают движение — легкое, стремительно-могучее.

Описание проникнуто личным настроением художника, его восторгом перед красотой. Но в этом лиризме нет пассивности. Здесь, как и во всех очерках, царит дух активного действия, дух приключений. Ночная ловля затеяна, собственно, потому, что в бухте запрещено ловить рыбу сетями. Но для потомков сказочных листригонов запретный плод особенно сладок, их неудержимо влечет к острым ситуациям, ведь вся их трудовая жизнь — борьба и риск. Именно эта активность характера, этот стихийный романтизм отважных рыбаков особенно привлекает писателя.

Куприн не стремится глубже проникнуть в жизнь греческих рыбаков и выявить не только то, что их объединяет, но также и то, что их разделяет Вряд ли рыбацкое население Балаклавы представляло собой единое целое в социальном отношении. О том, что в буржуазном обществе неизбежно расслоение в любой среде, даже в среде людей, занятых тяжелым и рискованным трудом, хорошо рассказали, например, А. С. Серафимович и позднее Вилис Лацис, писавшие о рыбацкой жизни.

Если Куприн не склонен был в данном случае выявлять социальные контрасты, то это объяснялось особым характером его очерков. Они были задуманы не как обстоятельное художественное исследование жизни рыбаков, не как широкое полотно, а как цикл маленьких поэм в прозе, посвященных мужеству, простоте и духовному здоровью. И надо сказать, что повседневный труд «лист-

ригонов» давал богатый материал для таких поэм. В тяжелые годы реакции Куприн обращался к жизни народа, его труду, желая убедиться в том, что не все в российской действительности мрак и уныние, что в ней существуют и здоровые силы. Художнику хотелось создать произведение, исполненное бодрости и здоровой романтики.

В этом отношении особенно показательны два очерка: «Белуга» и «Бора». Эпиграфом к ним, как, впрочем, и ко всем очеркам, за исключением стоящего особняком очерка «Водолазы», могли бы послужить первые строки очерка «Бора»:

«О, милые простые люди, мужественные сердца, наивные первобытные души, крепкие тела, обвеянные соленым морским ветром, мозолистые руки, зоркие глаза, которые столько раз глядели в лицо смерти, в самые ее зрачки!»

Главной фигурой в этих двух очерках является молодой атаман баркаса Ваня Андруцаки, которого художник показывает в начале «карьеры» атамана и утверждения его в этом высоком для рыбака звании.

Эти очерки дают особенно богатый материал для характеристики сюжетного мастерства Куприна-очеркиста. Куприну чужды простая регистрация своих наблюдений, описание фактов в том порядке и сочетании, в каком он их впервые увидел. Талантливый мастер великолепно учитывал, что описания без соответствующего отбора и группировки фактов, без художественного укрупнения наиболее важных явлений лишают очерк обобщения, делают его натуралистичным, неспособным передать действительное содержание описываемой жизни.

Сюжет, объединяющий два очерка, «Белугу» и «Бора», дает историю роста характера. Именно потому, что в сочетании друг с другом оба очерка наиболее полно рисуют личность, воспитанную в определенной среде, отдельные этапы становления характера и проявление этого характера в типических условиях, они обобщают наблюдения, сделанные в других очерках, и являются центральными во всем цикле.

Поскольку в очерках «Белуга» и «Бора» писателю необходимо вынести образ героя на первый план, он сам как бы «стушевывается». Не так открыто, не так лирически выявляются собственные настроения писателя.

Читателю ясно, что Куприн не является очевидцем событий, происходивших в баркасе, застигнутом бурей в

открытом море. Да и сам писатель сообщает об этом: «Были, правда, некоторые подробности, которые я с трудом выдавил из Ваниной памяти» (речь идет о герое очерков «Белуга» и «Бора» — Ване Андруцаки). Но взволнованная тональность очерка «Бора» достигается именно тем, что тревожное ожидание самим писателем возвращения баркаса Андруцаки слпвается с глубоким беспокойством, охватывающим все рыбацкое население Балаклавы.

«Никто не спал. Ночью развели огромный костер наверху горы, и все ходили по берегу с огнями, точно на пасху. Но никто не смеялся, не пел, и опустели все кофейни.

Ах, какой это был восхитительный момент, когда утром, часов около восьми, Юра Паратино, стоявший наверху скалы над Белыми Камнями, прищурился, нагнулся вперед, вцепился своими зоркими глазами в пространство и вдруг крикнул:

— Есть! Идут!»

То, что происходило в море, борьба рыбаков с разъяренной стихией, описывается писателем скупо. Куприн вообще не склонен широко воспроизводить то, чего он сам не видел, не ощутил. Однако отдельные подробности, которые он «выдавил» из памяти Вани Андруцаки, дают яркое представление о железном характере этого рыбака и о том, что пережили он и его товарищи в течение трех суток «напряженной, судорожной борьбы со смертью».

Судя по содержанию очерка «Белуга», писатель не был с Ваней Андруцаки и на ловле огромной рыбы. Но он все же чувствовал себя вправе нарисовать довольно подробную картину этой увлекательной охоты, совмещая то, что ему известно из собственного опыта, с рассказами, услышанными от рыбаков артели Андруцаки. Сцена лова белуги описана так, как будто ее автор рисовал прямо с натуры.

«Стоя на самом носу, который то взлетал на пенистые бугры широких волн, то стремительно падал в гладкие водяные зеленые ямы, Ваня размеренными движениями рук и спины выбирал из моря перемет...

Артель молча гребла, не спуская глаз с двух точек на берегу, указанных атаманом. Помощник сидел у ног Вани, освобождая крючки от наживки и складывая веревку в корзину правильным бунтом. Вдруг одна из пойманных рыб судорожно встрепенулась.

— Бьет хвостом, поджидает подругу,— сказал молодой рыбак Павел, повторяя старую рыбачью примету.

И в ту же секунду Ваня Андруцаки почувствовал, что огромная живая тяжесть, вздрагивая и сопротивляясь, повисла у него на натянувшемся вкось перемете, в самой глубине моря. Когда же, позднее, наклонившись за борт, он увидел под водой и все длинное, серебряное, волнующееся, рябящее тело чудовища, он не удержался и, обернувшись назад к артели, прошептал с сияющими от восторга глазами:

— Здоровая... как бык!.. Пудов на сорок...

Этого уж никак не следовало делать! — Спаси бог, будучи в море, предупреждать события или радоваться успеху, не дойдя до берега».

Последняя фраза обладает целой гаммой оттенков. Внешне в ней содержится упрек, предупреждение. Писатель как будто подвержен тем же суеверным понятиям, которые бытуют в рыбацкой среде. И мы ощущаем добрую усмешку автора, его заинтересованность в судьбе людей, заслуживающих любви и уважения.

Если Юра Паратино — уже сложившийся тип, как и ряд других рыбаков, очерченных писателем, то Ваня Андруцаки находится в процессе становления характера и завоевания своего места в жизни. Поэтому автор уделяет ему несколько большее место, чем остальным, да и показывает его в обстоятельствах исключительных. В очерке «Белуга» Ваня Андруцаки выходит в море во главе артели, будучи еще молодым, казалось бы, неопытным рыбаком. Однако он «показал себя настоящим соленым рыбаком». А счастливое возвращение после трехдневного пребывания среди обезумевшего моря еще более укрепляет авторитет Андруцаки среди рыбаков.

«Перед бухтой они опустили парус и вошли на веслах, вошли, как стрела, весело напрягая последние силы, вошли, как входят рыбаки в залив после отличного улова белуги. Кругом плакали от счастья: матери, жены, невесты, сестры, братишки. Вы думаете, что хоть один рыбак из артели «Георгия Победоносца» размяк, расплакался, полез целоваться или рыдать на чьей-нибудь груди? Ничуть! Они все шестеро, еще мокрые, осипшие и обветренные, ввалились в кофейную Юры, потребовали вина, орали песни, заказали музыку и плясали, как сумасшедшие, оставляя на полу лужи воды».

Очерк «Господня рыба (апокрифическое сказание)»

дополняет обрисовку характера, психологии, миросозерцания рыбаков с новой стороны. Один из героев очерков, Коля Констанди, раскрывает писателю тайны рыбацкого ремесла, посвящает его в обычаи, уходящие корнями в глубокую старину, и рассказывает ему легенду, любимую рыбаками. В описаниях Куприна рыбаки — это большие дети, мужественные и суеверные. И, как все дети, они обожают сказания, легенды, сказки. Их вера в чудесное и необычное неотделима от их веры в доброе и прекрасное.

В конце 1909 года Куприн сообщал Ф. Д. Батюшкову о том, что цикл «Листригоны» завершается очерком «Водолазы». Однако в 1911 году он добавил к циклу еще один очерк — «Бешеное вино». Можно предполагать, что побудительным мотивом к написанию последнего очерка явилось желание придать всему циклу художественную цельность и завершенность.

В очерке «Бешеное вино», как и в начальном очерке — «Тишина», художник связывает настоящее с минувшим, ему грезится «великолепный праздник Вакха», некогда справлявшийся «под тем же высоким синим небом и под тем же милым красным солнцем...» Эти мечты и воспоминания усиливают эпическое начало цикла: жизнь и труд рыбаков предстают овеянные дыханием тысячелетий, как нечто неизменное, едва ли не бессмертное в своей мудрой простоте и естественности.

Вместе с тем в завершающем очерке усиливается и лирическое начало, непосредственное выражение любви автора к своим героям, так убедительно для читателя подготовленное всем рассказанным.

«Я сижу, ослабев от дымного чада, от крика, от пения, от молодого вина, которым меня потчуют со всех сторон. Голова моя горяча и, кажется, пухнет и гудит. Но в сердце у меня тихое умиление. С приятными слезами на глазах я мысленно твержу те слова, которые так часто заметишь у рыболовов на груди или на руке в виде татуировки:

«Боже, храни моряка».

По общей тональности «Листригоны», как нам кажется, несколько напоминают горьковские «Сказки об Италии». Конечно, в «Сказках» тематический диапазон шире, глубже содержание. Но купринский цикл близок горьковскому романтически-взволнованным воспеванием простых людей, любовью к этим людям, ярким, солнечным колоритом.

* * *

Цельные характеры простых людей Куприн противопоставляет нравам буржуазного общества. Именно здесь, в стремлении к естественности, в неприязни к «цивилизации», убивающей в человеке душу, сближается Куприн с Л. Толстым, здесь особенно отчетливо проходит линия влияния Толстого на Куприна. В статье «Наше оправдание» (1910), написанной в связи со смертью Л. Толстого, Куприн выделяет в творчестве великого писателя именно то, что характерно и для его собственного творчества: «Он показывал нам, слепым и скучным, как прекрасны земля, небо, люди и звери. Он говорил нам, недоверчивым и скупым, о том, что каждый человек может быть добрым, сострадательным, интересным и красивым душою» [1].

Отрицая буржуазную цивилизацию, Куприн склонен отрицать и все завоевания человеческой культуры. В этом он также приближается к Толстому, но с той разницей, что Толстой идеализировал религиозно-патриархальный, каратаевский уклад жизни, а Куприн приходил порой к своеобразному пантеизму, даже биологизму. В фантастическом рассказе «Дух века» Куприн устами героя выражает, очевидно, собственную точку зрения: «Все страдания людей происходят оттого, что люди все больше и больше отдаляются от животных. Мы утеряли их натуральную красоту, их грацию, силу и ловкость, их стойкость в борьбе с природой, живучесть. Но хуже всего, что сознание убило в людях инстинкты».

Стремлением Куприна к первобытной естественности вызван его интерес к животному миру [2], изображению которого посвящен ряд его рассказов: «Изумруд», «Белый пудель», «Собачье счастье», «Слоновья прогулка», «Медведи», «Барбос и Жулька». Необходимо, однако, подчеркнуть, что в этих произведениях Куприн поднимается над примитивным биологизмом, нашедшим отражение в некоторых его суждениях и в рассказе «Дух века». Мы уже отмечали тонкий психологизм, присущий «анималистским» картинам Куприна. Изображение жи-

---

[1] А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 122—123.

[2] О привязанности Куприна к животному миру см.: Б. Киселев. Рассказы о Куприне. М., «Советский писатель», 1964, с. 185—188.

вотных у Куприна служит также для воплощения определенной социальной тенденции, направленной против буржуазной цивилизации.

В письме к В. А. Тихонову в сентябре 1907 года Куприн сообщал: «Написал вот рассказик про беговую лошадку, которую зовут Изумруд»[1]. Произведение, которое Куприн небрежно назвал «рассказиком», заняло одно из первых мест среди произведений русских классиков о животных.

Выражая свою глубочайшую любовь к Л. Н. Толстому, Куприн предпослал рассказу следующие слова: «Посвящаю памяти несравненного пегого рысака Холстомера».

Остроумными словами посвящения Куприн хотел сказать о преемственности некоторых идей своего рассказа с толстовским «Холстомером».

Идейная сущность повести «Холстомер» и рассказа «Изумруд» отражает близость взглядов обоих писателей на тогдашнюю действительность, которая уродует все живое и прекрасное. В «Холстомере» эта тема развивается значительно глубже, чем в «Изумруде».

Толстой наделяет одряхлевшего рысака Холстомера человеческими чувствами. Условность повести заключается в том, что наряду с мастерски написанными картинами «быта» лошадей в конюшне и на лугу Толстой раскрывает «мысли» и «чувства» лошадей так, как если бы они действительно могли мыслить и чувствовать по-человечески. Раскрывая «мысли» лошадей, писатель иногда как бы напоминает об условности этого «мышления». Например: «И я молода, и хороша, и сильна,— говорило ржанье шалуньи...» Иногда же Толстой не считает нужным прибегать к этому приему: «Он медленно, как бы кланяясь, опустил и поднял голову, вздохнул, насколько ему позволял стянутый трок, и, ковыляя своими погнутыми, нерасходившимися ногами, побрел за табуном, унося на своей костлявой спине старого Нестера». И тут же приводятся мысли Холстомера: «Знаю теперь: как выедем на дорогу, он станет высекать огонь и закурит свою деревянную трубочку в медной оправе и с цепочкой...» А далее следуют «выводы» мерина о характере старого Нестера. Вскоре же начинаются главы с подзаголовками: ночь 1-я, ночь 2-я и т. д., в которых старый

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 240.

мерин «рассказывает» лошадям о своей жизни, дает характеристики людям, «излагает» свои «взгляды» на действительность. За этими главами начинается рассказ от автора о печальном конце бывшего хозяина Холстомера, Серпуховского, и как бы проводится параллель между жизнью человека и лошади, что подчеркивается мрачной концовкой — историей двух смертей: Холстомера и его бывшего хозяина Серпуховского.

В значительной степени иным является художественное решение темы у Куприна. В рассказе «Изумруд» все направлено к тому, чтобы снять или во всяком случае свести к минимуму условность в раскрытии «внутреннего мира» лошади. В то время как Толстой сообщает мерину способность «мыслить», Изумруд Куприна скорее ощущает, нежели «мыслит», поэтому действительность представляется ему в ощущениях и образах, что и определяет художественную фактуру рассказа. Вот, например, описывается отношение Изумруда к кобыле Щеголихе: «Расширив нежные ноздри, Изумруд долго потянул в себя воздух, услышал чуть заметный, но крепкий, волнующий запах ее кожи и коротко заржал». Иное ощущение вызывает у Изумруда «теплый запах пережеванного сена, шедший из часто дышащих ноздрей» другого жеребца, по кличке Онегин. Изумруд и Онегин ненавидят друг друга: «Вдруг оба разом злобно взвизгнули, закричали и забили копытами». Однако Изумруда художник наделяет некоторыми «движениями души», свойственными людям. Изумруд боялся своего соперника, но сохранял при этом своеобразное чувство собственного достоинства: «Делая вид перед самим собою, что он вовсе не боится и что сейчас ничего не произошло, Изумруд повернулся, опустил голову...» Но дальше все переводится в область смутных ощущений. «...В его голове текли медленные равнодушные мысли, сцепляясь воспоминаниями образов, запахов и звуков и пропадая навеки в той черной бездне, которая была впереди и позади теперешнего мига».

Сцепление запахов, вкусов и образов — вот что определяет восприятие Изумруда. И к этому потоку ощущений писатель — едва приметно — добавляет характеристики «от себя».

Характеристики конюха и наездников как бы «пропущены» сквозь ощущение жеребца, и не только природные ощущения, но и те, которые в нем выработались тренировкой. Известно, что лошадь очень чутко воспри-

нимает движение опытной или неопытной руки, реагирует на умелое или неловкое прикосновение. Отправляясь от этих рефлексов, автор дает характеристики людям. Один из конюхов, Назар,— «хороший старик... Но нет в нем чего-то главного, лошадиного, и во время прикидки чувствуется через вожжи, что руки у него неуверенны и неточны». Другой конюх, Васька, тоже плох, «ездить он не умеет,— дергает, суетится». Третий конюх, с кривым глазом, лучше, «но он не любит лошадей, жесток и нетерпелив, и руки у него не гибки, точно деревянные». Иное дело — наездник-англичанин. «Он весь точно какая-то необыкновенная лошадь — мудрая, сильная и бесстрашная... Как радостно, гордо и приятно-страшно повиноваться каждому намеку его сильных, умных, все понимающих пальцев».

Вся история жизни и смерти лошади дана через ощущения животного и образы, возникающие перед ним. Удивительное мастерство писателя заключается в том, что сложные явления действительности и ее многообразие переданы через эти первичные ощущения так, что ни на секунду не возникает впечатления неправдоподобности, неестественности. Вот, например, описание природы, которое дается через восприятие лошади:

«Перед самым рассветом он увидел во сне раннее весеннее утро, красную зарю над землей и низкий ароматный луг. Трава была так густа и сочна, так ярко, сказочно-прелестно зелена и так нежно розовела от зари, как это видят люди и звери только в раннем детстве, и всюду на ней сверкала дрожащими огнями роса. В легком редком воздухе всевозможные запахи доносятся удивительно четко. Слышен сквозь прохладу утра запах дымка, который сине и прозрачно вьется над трубой в деревне, все цветы на лугу пахнут по-разному, на колеистой влажной дороге за изгородью смешалось множество запахов: пахнет и людьми, и дегтем, и лошадиным навозом, и пылью, и парным коровьим молоком от проходящего стада, и душистой смолой от еловых жердей забора».

«Точка зрения», с которой воспроизводится панорама раннего утра, ограничивает изобразительные возможности, и тем не менее картина полна такого очарования, такой прозрачной ясности и чистоты, что действует успокаивающе, пробуждает воспоминания детства у тех, кто был близок к родной природе в юные годы.

Ясность, чистота и «зримость» описаний вообще являются основным художественным качеством этого рассказа. Пленяет отточенность деталей, показывающая, как мастерски владеет словом писатель. Вот описание кобылы Щеголихи: «Каждый раз, когда она, отрываясь от сена, поворачивала назад голову, ее большой глаз светился на несколько секунд красивым фиолетовым огоньком». Или такие детали: «Пока Назар сыпал тяжелый шелестящий овес в ясли Изумруда, жеребец суетливо совался к корму, то через плечо старика, то из-под его рук, трепеща теплыми ноздрями». Столь же точно воспроизведена и речь старого и добродушного конюха Назара: «Ишь ты, зверь жадная... Но-о, успеишь... А, чтоб тебя... Потычь мне еще мордой-то. Вот я тебя ужотко потычу». Мы не видим движений старика, но паузы, обозначенные многоточием, полны движения. Кажется, видишь, как старик притворно сердито отстраняет морду лошади. Весьма характерно для просторечия такое словосочетание, как «зверь жадная».

Весь рассказ дышит неподдельной любовью к животным. Он действительно, как отмечал В. В. Воровский, «...прямо восторженный гимн красивой, изящной, молодой лошади» [1].

Любовь к прекрасному вырастает у Куприна как бы в противовес всему уродливому в жизни. Обличительная часть рассказа перенесена в конец, и это не случайно. Куприн не хотел, чтобы в гимн красоте и силе врывались нотки низменных побуждений и чувств человека, искалеченного стяжательством. Только в конце последней главы вырисовывается облик толпы, обманутой в своих надеждах. Разбуженные низменные страсти толпы даются через восприятие Изумруда. Он видит вокруг себя возбужденные, злобные лица проигравших, на нем ерошат шерсть, его ощупывают со всех сторон. Слышатся слова: «Поддельная лошадь, фальшивый рысак, обман, мошенничество, деньги назад».

Изумруд не понимает значения этих слов, но беспокойное поведение людей, угрожающий тон их голосов вызывают в нем «удивление». «О чем они? — думает Изумруд с удивлением.— Ведь я так хорошо бежал».

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 251.

Хотя «Изумруд» и кончается трагической гибелью прекрасного и доброго существа, в рассказе нет той тяжкой безнадежности, которой дышит каждая страница «Холстомера».

Когда-то сильная и прекрасная лошадь, Холстомер предстает в повести Толстого одряхлевшей, измученной, уродливой. Великий писатель посвящает много места изображению «гнусной» старости Холстомера, бывшего в свое время знаменитым рысаком. С безжалостной (может быть, даже чрезмерной) точностью рассказано о том, как «драч» на живодерне убивает Холстомера. Иначе построен образ у Куприна. Весь рассказ — это восторженное любование красотой, стремительностью, ловкостью. Смерть Холстомера — ужасает, смерть Изумруда —печалит, но в ней нет ничего уродливого, за исключением уродства людей, погубивших рысака. По степени проникновения в социальные отношения, в судьбы людей, по философичности «Холстомер», разумеется, глубже. Но по общему настроению, колориту «Изумруд» светлей и поэтичней.

Поиски красоты в жизни связаны у Куприна с устремлением к природе, к великим и вечным чувствам. Здесь имеется немало точек соприкосновения между Куприным и Львом Толстым. Однако Куприну отнюдь не был присущ призыв к «опрощению», к «натурализации». Чужд Куприну был и культ «звериности» и «первозданности», выдвинутый в манифестах акмеистов как средство «оздоровить» дряхлеющее декадентское искусство. Куприн ищет красоту в человеке, в подлинно человеческих чувствах. И он находит ее в старом, но вечно молодом, возвышенном и возвышающем чувстве, живущем в человеке,— в любви.

* * *

В годы реакции Куприн создал два замечательных произведения о любви — «Суламифь» (1908) и «Гранатовый браслет» (1911).

Повесть «Суламифь» является одним из наиболее широко известных и популярных произведений писателя. Не только в творчестве Куприна, но и среди произведений мировой литературы, посвященных любви, «Суламифь» занимает видное место по яркости красок, силе поэтического обобщения.

Эта узорная, проникнутая духом восточных легенд повесть о радостной и трагической любви бедной девушки к царю и мудрецу Соломону, о любви, которая «никогда не пройдет и не забудется», навеяна библейской «Песнью песней». Не случайно заинтересовался ею художник, так любивший жизнь.

«Песнь песней» — это самая поэтическая, вдохновенная, самая «земная» и «языческая» из библейских книг, созданная, по-видимому, на основе народной любовной лирики. В яркой библейской поэме нет отчетливого сюжета. Кажется, что она была рассчитана на тех, кто уже хорошо знал историю любви царя и простой девушки. Поэтому в «Песни песней» были даны только квинтэссенция событий, их общее настроение, только философско-поэтические «формулы» любви. Вполне естественно, что возникает желание знать всю эту историю, знать все, что скрывается за этими поэтическими намеками, прекрасными и сильными аккордами, знать, если можно так выразиться, всю мелодию. Таким желанием был, наверное, воодушевлен Куприн, тем более что «Песнь песней» близка его творчеству, в котором столь важное место занимает тема всепобеждающей любви.

Сюжет «Суламифи» является в огромной степени порождением творческой фантазии Куприна, но краски, настроение он черпал из библейской поэмы. Однако это не было простым заимствованием. Очень смело и искусно используя приемы стилизации, художник стремился передать пафосно-напевный, торжественный строй, величавое и полное энергии звучание древних легенд. Писателя увлекает яркий восточный колорит, и целые страницы посвящены сверкающим драгоценным камням, которыми Соломон украшает свою возлюбленную Суламифь. Эти описания с их ошеломляющим богатством красок, эпитетов, сравнений, метафор очень много дают и для раскрытия образа Соломона. Даря камни своей возлюбленной, он пылко описывает их красоты, наделяет их особыми свойствами и качествами, при этом выясняется отношение Соломона к людям, его верования и мудрость. Так, жадный, притягивающий серебро камень Мгнадис-Фза он дарит Суламифи, потому что она бескорыстна. Он дарит ей свой излюбленный камень смарагд, ибо он «зелен, чист, весел и нежен, как трава весенняя», и «отводит черные мысли».

Через всю повесть проходит противопоставление светлого и мрачного — как противопоставление любви и ненависти. Любовь Соломона и Суламифи, дающая им ни с чем не сравнимую радость, описана в светлых, праздничных тонах, в мягком сочетании красок. Здесь чувственное одухотворено и озарено поэтическим светом. А в храме Озириса и Изиды, где совершаются кровавые обряды, где властвует жестокая царица Астис,— там отсветы дымящихся огней делают еще более зловещей мрачную роскошь языческого капища. И чувства царицы и влюбленного в нее Элиава лишены возвышенного характера.

В образе возлюбленной Соломона Суламифи воплощена любовь, страстная и чистая, жгучая и светлая. Противоположное чувство — чувство ненависти и зависти — выражено в образе отвергнутой царем Астис. Суламифь вся как бы соткана из солнечных лучей. Она принесла Соломону большую чистую любовь, которая заполняет ее целиком. Любовь сотворила с ней чудо,— она открыла перед девушкой красоту мира, обогатила ее ум и душу. Любовь вкладывает в ее уста вдохновенные слова, которые раньше она не смогла бы произнести. И даже смерть не может победить силу этой любви. Суламифь умирает со словами благодарности за высшее счастье, дарованное ей Соломоном. Астис тоже прекрасна, но не светлой красотой. Волосы ее выкрашены в синий цвет, а лицо «сильно нарумянено и набелено», «тонко обведенные тушью глаза казались громадными и горели в темноте, как у сильного зверя кошачьей породы». Ее злая воля приводит события к трагической развязке. Царица Астис, обещая свою любовь одному из царских телохранителей, Элиаву, побуждает его убить Суламифь. Он выполняет приказ царицы, за что казнен Соломоном.

Несмотря на свои небольшие размеры, «Суламифь» монументальна. Фигуры главных действующих лиц движутся на величественном и ярком фоне. Пожалуй, ни в одном произведении Куприна не уделяется такое внимание обстановке действия, она сама по себе является предметом поэзии и служит в то же время усилению драматизма рассказа. Но главное, конечно, не в обстановке. Впечатление монументальности создается здесь прежде всего величием и силой переживаний Суламифи

и ее возлюбленного, глубоким трагизмом финала, прославлением великого и вечного.

Пораженная мечом Элиава, Суламифь говорит Соломону: «Благодарю тебя, мой царь, за все: за твою любовь, за твою красоту, за твою мудрость, к которой ты позволил мне прильнуть устами, как к сладкому источнику... Никогда не было и не будет женщины счастливее меня». А в словах прощания Соломона с Суламифью заключен сокровенный смысл повести: «До тех пор, пока люди будут любить друг друга, пока красота души и тела будут самой лучшей и самой сладкой мечтой в мире, до тех пор, клянусь тебе, Суламифь, имя твое во многие века будет произноситься с умилением и благодарностью».

Повесть «Суламифь» особенно замечательна как прославление женщины. Прекрасен мудрец Соломон, но еще прекрасней в ее полудетской наивности и самоотверженности Суламифь, отдающая свою жизнь за возлюбленного. Талантливая повесть Куприна носит глубоко общечеловеческий характер.

При оценке «Суламифи» наших исследователей иногда смущают своеобразие сюжета и романтическая приподнятость повести, которые на первый (поверхностный) взгляд противоречат общему реалистическому направлению Куприна. Но, очевидно, еще больше их смущает то, что Горький, как известно, отозвался о «Суламифи» отрицательно.

Так, П. Н. Берков пишет в этой связи о «Суламифи»: «Конечно, прав М. Горький, который понимал реакционный смысл обращения Куприна к теме «Суламифи» и к тому же считал, что «Песнь песней» хороша сама по себе и что Куприну незачем было ее трогать» [1].

Нужно прежде всего сказать, что в своих суждениях о русской литературе Горький исходил из желания видеть ее более активно вторгающейся в жизнь, выступающей в поддержку освободительной борьбы народа. Автору поэмы «Девушка и смерть», казалось бы, должна была импонировать «Суламифь». Однако Горький счел написание такой повести попыткой ухода от жгучих тем современности, что в атмосфере повального ренегатства буржуазной писательской интеллигенции вызвало в нем

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 119.

крайнее раздражение. Можно предположить также, что Горькому мог показаться вредным культ чувственной любви, которым проникнуты страницы «Суламифи», хотя в повести любовь Соломона и Суламифи дана как настоящее, возвышенное, гармоническое чувство, а сами сцены любви написаны при всей их смелости с большим тактом. Это прекрасные и духовно здоровые страницы. Они не только не имеют ничего общего с пряной, болезненной модернистской литературой, но резко противостоят ей.

П. Н. Берков занимает уклончивую позицию. Он «уничтожает» повесть Куприна (дескать, незачем было ему и трогать библейский сюжет) и в то же время отмечает, что она органически выросла из теоретически-философских и литературных интересов Куприна и что в ней, как и в «Гранатовом браслете», отражены «большие и серьезные человеческие чувства». Исследователь отмечает и «важное общественно-воспитательное значение» произведений Куприна о любви, в том числе и «Суламифи» [1].

Опять-таки опасаясь опровергнуть установившиеся мнения, он пишет: «В советской критике встречаются довольно холодные отзывы о «Гранатовом браслете» и других произведениях Куприна, разрабатывающих тему любви. Это, возможно, правильно, так как социальной силы критического реализма в этой группе произведений Куприна нет. В «Гранатовом браслете» и других произведениях этой группы, при общем критико-реалистическом их характере, заметно усилена струя романтическая, создающая особый психологический их колорит» [2].

Исходя из подобных представлений, следовало бы признать, что и многие произведения Горького (да и только ли Горького!), в которых имеется сильная «романтическая струя», тоже лишены социальной силы. Как можно говорить о том, что романтическая мечта писателя, подкрепляющая устремление человека к лучшему будущему, якобы выхолащивает из произведения ту социальную силу, которой отмечено творчество критических реалистов!

---

[1] См.: П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 122.

[2] Там же, с. 121.

Положительно отнесся к повести Куприна В. В. Воровский. Она была для него «гимном женской красоте и молодости» [1]. Именно в качестве такого гимна «Суламифь», как мы полагаем, всегда будет занимать видное место в русской литературе и пленять новые поколения читателей...

* * *

Легендарный сюжет «Суламифи» открывал Куприну неограниченные возможности для воспевания любви сильной, гармонической и освобожденной от каких-либо бытовых условностей и житейских препятствий. Но Куприн не мог, конечно, ограничиться столь экзотической трактовкой темы любви. Он настойчиво ищет в самой реальной, современной, «будничной» действительности людей, «одержимых» высоким чувством любви, способных подняться, хотя бы в мечтах, над окружающей прозой жизни. И, как всегда, он обращает свой взор к «маленькому», простому человеку. Так возникла в творческом сознании писателя поэтическая тема «Гранатового браслета».

Куприн начал писать «Гранатовый браслет» в Одессе, в 1910 году. Состояние духа у него к этому времени было крайне подавленное. Он дошел до такого обнищания, что был вынужден заложить все свои вещи в ломбарде и печатать, как он выразился, «что попало и где попало». В это же время умерла горячо любимая им мать. Мысль о болезни и возможной смерти матери уже давно терзала Куприна и была невыносима для него. Он писал матери незадолго до ее кончины:

«Я уже дал тебе обещание, что не я тебя, а ты меня похоронишь... Я всегда (как и ты) чувствую тебя на расстоянии, потому что... нет у нас с тобой более близких людей, чем ты и я... Ты мне теперь очень нужна. Не твой опыт, не твой ум, а твой инстинктивный вкус, которому я верю больше, чем всей теперешней критике» [2].

Смерть матери Куприн воспринял как «похороны» собственной молодости. А советник умный, чуткий и любящий был ему особенно необходим в эту пору. Работа над «Ямой» двигалась туго — не только из-за материаль-

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 251.

[2] Из письма к матери от июня 1910 года. ЦГАЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 140.

ных трудностей, но и из-за того, что писателю было неясно: как же подойти к одному из наиболее больных вопросов современности? И душевное состояние, видимо, заставляло отложить работу над «Ямой» с ее тягостными картинами социального «дна» и писать произведение, которое позволило бы сосредоточиться на чем-то более возвышенном, подлинно человеческом.

В таком настроении художник начинает работать над рассказом «Гранатовый браслет». В основу сюжета положен реальный факт из семейной хроники князей Туган-Барановских. Куприн писал Ф. Д. Батюшкову:

«Это — помнишь? — печальная история маленького телеграфного чиновника П. П. Желтикова, который был так безнадежно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Любимова (Д. Н. теперь губернатор в Вильне)... Лицо у него, застрелившегося (она ему велела даже не пробовать ее видеть),— важное, глубокое, озаренное той таинственной мудростью, которую постигают только мертвые...» [1]

«Гранатовый браслет» занимает значительное место не только в творчестве Куприна, но и в русской литературе.

Тема неразделенной любви, как мы знаем, всегда владела воображением Куприна. Он ее ставил уже в своей ранней, художественно несовершенной повести — «Впотьмах».

Один из героев «Гранатового браслета», генерал Аносов, говорит: «Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться».

Трагический аспект в изображении любви, острый интерес к любви неразделенной возникают в творчестве Куприна под воздействием социальных контрастов, социальной несправедливости буржуазного общества; возникают в результате наблюдений над тем, как Молох вмешивается в «святая святых» человеческих отношений и грубо ломает, извращает их. Но в ранних произведениях писателя о беззаветной любви социальная подоплека трагедии еще не выявлена достаточно ясно и определенно. В них писатель как бы стремится освободить любовь от всего суетно-мещанского, что может ее запятнать, он хочет возвысить ее как благороднейшее проявление человече-

---

[1] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 15 октября 1910 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

ского духа. Он и в дальнейшем утверждает любовь как высшую форму прекрасного, и именно этот подход к вечной теме делает для нас особенно близким Куприна, но вместе с тем трагедия любви выступает у него все в большей степени как следствие социальных причин и условий.

В «Гранатовом браслете» нет такой острой критики буржуазного общества, как, скажем, в «Поединке». Господствующие классы представлены здесь «высшим сословием» — аристократией. Но сам Куприн признавал, что аристократию он знал хуже, чем другие общественные слои. И вот, рисуя аристократов в более светлых красках, чем провинциальное мещанство, он тем не менее вскрыл их духовную нищету, проявляющуюся перед лицом большой и чистой любви. Именно в сопоставлении с громадным чувством, «поразившим» маленького чиновника Желткова, обнажается очерствение души людей, считающих себя по культуре и интеллекту стоящими гораздо выше его.

Примерно три четверти рассказа посвящены изображению семьи князя Шеина, его родственников и друзей. Главный герой, в образе которого сосредоточена идейная сущность произведения, появляется лишь в конце и только в одной сцене. Однако, как мы увидим, все, что предшествует его появлению, представляет собой как бы подготовку к раскрытию его чувств и обретет особое и новое значение, когда с полной силой зазвучит трагедийная тема.

Уже пейзаж, начинающий повествование, рождает предчувствие трагедии. «То по целым суткам тяжело лежал над землею и морем густой туман, и тогда огромная сирена на маяке ревела днем и ночью, точно бешеный бык... То задувал с северо-запада, со стороны степи, свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны в бурю, гремели по ночам железные кровли дач, и казалось, будто кто-то бегает по ним в подкованных сапогах; вздрагивали оконные рамы, хлопали двери и дико завывало в печных трубах. Несколько рыбачьих баркасов заблудились в море, а два и совсем не вернулись: только спустя неделю повыбрасывало трупы рыбаков в разных местах берега».

Но трагедия, которую воссоздает писатель, происходит не в бурных столкновениях, не в страстных объяснениях. Любовь, которая «поразила» героя, величава,

и он готов отдать все, ничего не требуя взамен[1]. Древняя, выраженная в «Песни песней» мысль о том, что «любовь сильна, как смерть», мысль, определившая основную тональность «Суламифи», царит и в «Гранатовом браслете». И картины бушующей природы нарисованы не для прямого сопоставления, а для нагнетания тревожного настроения, проникнутого ожиданием чего-то значительного, что вскоре должно произойти. А должно произойти нечто сложное, глубокое, нечто такое, в чем переплетаются радость и скорбь, мрак и свет, жизнь и смерть. Поэтому гроза сменяется картиной спокойной, печальной и умиротворенной природы: «К началу сентября погода вдруг резко и совсем нежданно переменилась. Сразу наступили тихие безоблачные дни, такие ясные, солнечные и теплые, каких не было даже в июле. На обсохших сжатых полях, на их колючей щетине, заблестела слюдяным блеском осенняя паутина. Успокоившиеся деревья бесшумно и покорно роняли желтые листья». Княгиня Вера Николаевна Шеина радуется наступившим «прелестным дням»,— так начинается знакомство читателя с героиней рассказа.

Во второй, третьей и четвертой главках появляются и другие действующие лица: предводитель дворянства князь Шеин — муж Веры Николаевны; ее брат товарищ прокурора Николай Булат-Тугановский; ее сестра Анна Николаевна Фриессе; близкий друг покойного князя Мирза-Булат-Тугановского старый генерал Аносов. Причем Анна Фриессе, казалось бы, находится «вне сюжета». Но в действительности ей также предназначена в рассказе существенная роль.

Детальное описание характера и внешности Анны имеет, если можно так выразиться, вспомогательное значение. Оно призвано оттенить облик княгини Веры. «По внешности они до странного не были схожи между собой. Старшая, Вера, пошла в мать, красавицу-англичанку, своей высокой гибкой фигурой, нежным, но холодным и гордым лицом, прекрасными, хотя довольно большими руками и той очаровательной покатостью плеч, какую можно видеть на старинных миниатюрах. Младшая — Анна,— наоборот, унаследовала монгольскую кровь отца,

[1] О прототипе главного героя повести «Гранатовый браслет» сообщает некоторые сведения М. К. Куприна-Иорданская. См.: М. К. Куприна-Иорданская. Годы молодости. М., «Художественная литература», 1966, с. 69—70.

татарского князя... Она была на полголовы ниже сестры, несколько широкая в плечах, живая и легкомысленная, насмешница. Лицо ее сильно монгольского типа с довольно заметными скулами, с узенькими глазами, которые она к тому же по близорукости щурила, с надменным выражением в маленьком, чувственном рте, особенно в слегка выдвинутой вперед полной нижней губе,— лицо это, однако, пленяло какой-то неуловимой и непонятной прелестью, которая заключалась, может быть, в улыбке, может быть, в глубокой женственности всех черт, может быть, в пикантной, задорно-кокетливой мимике. Ее грациозная некрасивость возбуждала и привлекала внимание мужчин гораздо чаще и сильнее, чем аристократическая красота ее сестры».

Характерно, что в этом описании Анне отведено больше места, чем главной героине. Женщина, которую полюбил Желтков, выступает — до поры до времени — как бы в некотором отдалении от читателя. В сущности, она так же «отдалена» и от всех окружающих. В отличие от Анны с ее «веселой безалаберностью», Вера «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независимо и царственно спокойна». Быть может, в ней вообще отсутствует живая душа? Быть может, социальная дистанция, заставляющая Желткова лишь издалека и украдкой любоваться Верой, помешала ему оценить ее объективно? Эти вопросы разрешаются постепенно, в ходе повествования.

Своей манерой выражать чувства Вера и Анна напоминают женские образы Л. Н. Толстого. Вот Анна, в радостном опьянении перед картиной природы, восторженно говорит сестре: «Но ты только посмотри, какая красота, какая радость — просто глаз не насытится. Если бы ты знала, как я благодарна богу за все чудеса, которые он для нас сделал!» В этом ощущении природы раскрывается характер экспансивный, жадно вбирающий радости жизни. И тут же писатель показывает восприятие природы Верой: «Я тебя понимаю,— задумчиво сказала старшая сестра,— но у меня как-то не так, как у тебя. Когда я в первый раз вижу море после большого времени, оно меня и волнует, и радует, и поражает. Как будто я в первый раз вижу огромное торжественное чудо. Но потом, когда привыкну к нему, оно начинает меня давить своей плоской пустотой... Я скучаю, глядя на него...»

Это — отношение к прекрасному натуры более холодной, сдержанной, живущей чувствами размеренными, натуры успокоенной и счастливой буднями своего семейного бытия. Однако чувство прекрасного далеко не чуждо ей, она женщина тонкого вкуса, и Куприн подчеркивает это неоднократно. Вспомним, например, ее отношение к русской природе. Вера говорит Анне: «Я люблю лес... Разве может он когда-нибудь прискучить? Сосны!.. А какие мхи!.. А мухоморы! Точно из красного атласа и вышиты белым бисером...» Такие штрихи в изображении Веры приоткрывают постепенно завесу над ее внутренней жизнью. Вера не так холодна, как это кажется вначале. Однако понадобятся совершенно исключительные обстоятельства, чтобы душа этой женщины, воспитанной в атмосфере светских условностей, пробудилась.

Повествование разворачивается медленно. Художник воссоздает атмосферу богатого аристократического дома, постепенно раскрывает облик женщины, вызвавшей у героя великое чувство. Но с четвертой главы начинается «ввод» в рассказ остальных персонажей, и ритм повествования становится более напряженным. К Шеиным съезжаются гости, и по мере их прибытия писатель «представляет» их читателю. Особое и весьма значительное место отводится генералу Аносову.

Генерал Аносов, как и Анна, не участвует непосредственно в драматической коллизии. И, однако, это важная фигура в рассказе — более важная, чем Анна. Куприн стремился нарисовать образ русского человека старшего поколения, человека, в котором были бы воплощены некоторые из лучших особенностей национального характера.

«По нынешним нравам этот обломок старины представлялся исполинской и необыкновенно живописной фигурой. В нем совмещались именно те простые, но трогательные и глубокие черты, которые даже и в его времена гораздо чаще встречались в рядовых, чем в офицерах, те чисто русские, мужицкие черты, которые в соединении дают возвышенный образ, делавший иногда нашего солдата не только непобедимым, но и великомучеником, почти святым,— черты, состоявшие из бесхитростной, наивной веры, ясного, добродушно-веселого взгляда на жизнь, холодной и деловой отваги, покорства перед лицом смерти, жалости к побежденному, бесконеч-

ному терпению и поразительной физической и нравственной выносливости».

Весьма вероятно, что в таком определении национального характера сыграло немалую роль и влияние Л. Н. Толстого, создавшего образы Кутузова, капитана Тушина и рядовых русских солдат — скромных героев, как бы не сознающих своего героизма.

Образ генерала Аносова написан очень метко и живописно и не лишен своеобразного очарования. Присутствие честного и простодушного старика как бы согревает атмосферу в доме Шеиных. В разговоре с Аносовым проявляются лучшие — естественные, «несветские» — черты сестер. Однако не это главное. У Аносова есть определенная и очень важная функция в рассказе. Он выражает мысли самого писателя о любви; бесхитростные рассказы и рассуждения старика как бы предвосхищают наступление трагедии. Его устами писатель провозглашает, что нельзя проходить мимо редкого, величайшего дара — большой и чистой любви.

Но не только рассказы Аносова сгущают предчувствие трагедии. Муж Веры, князь Василий, склонный к юмористике, рассказывает историю, пародирующую чувства Желткова, известные князю из писем, получаемых его женой.

Это пародирование и само по себе и особенно в сопоставлении с письмом Желткова, присланным ко дню именин Веры Шеиной, показывает, как далеки аристократы от понимания того, что может существовать огромное, всепоглощающее и облагораживающее человека чувство. В письме Желткова довольно ясно вырисовывается его духовный облик. Хотя любовь к Вере Шеиной всецело владеет Желтковым и письмо проникнуто этим всемогущим чувством, оно написано человеком, который ни на что не надеется и готов отдать все. С этого момента в рассказе начинает звучать мотив неразделенной любви. Любовь, которая «сильна, как смерть», водит рукой Желткова, когда он пишет письмо к Вере. Любовь ему диктует вдохновенные слова, в которых и огромное чувство, и покорность самоотречения, и дань глубокого преклонения. Его письмо дышит благородством. Это пишет человек, которого преобразила любовь.

В сопоставлении с этим письмом кажется такой пошлой, прямо-таки кощунственной «сатира» князя Василия Шеина. В его понимании любовное послание человека

«низшего» сословия достойно только шаржа: «Прекрасная Блондина, ты, которая... бурное море пламени, клокочущее в моей груди. Твой взгляд, как ядовитый змей, впился в мою истерзанную душу». «По роду оружия я бедный телеграфист, но чувства мои достойны милорда Георга. Не смею открывать моей полной фамилии — она слишком неприлична. Подписываюсь только начальными буквами: П. П. Ж.»

Куприн не рисует князя Василия Львовича как человека дурного и злого. Он просто человек своей среды, с ее предрассудками и въевшимся в плоть и кровь пренебрежением к «низшим» классам общества. Таковы люди, окружающие княгиню Веру. Лишь у генерала Аносова мелькает догадка, что жизнь Шеиных соприкоснулась с чем-то превышающим их понятия. «Да-а, — протянул генерал наконец.— Может быть, это просто ненормальный малый, маньяк, а — почем знать? — может быть, твой жизненный путь, Верочка, пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины».

Интерес читателя к Желткову возрастает именно потому, что герой еще неведом читателю, что встреча с ним много обещает. С девятой главы сюжет еще более обостряется. Появился новый персонаж, о котором уже упоминалось в начале рассказа,— это брат Веры и Анны. Он занимает должность товарища прокурора. Николай Булат-Тугановский как бы сконцентрировал в себе все дурное, что воспитано в аристократии ее обособленностью от народа, ее ложным ощущением своего «превосходства». Он ограниченный, надменный, несгибаемо-жестокий человек, видящий в простых людях рабов. Он и представить не в состоянии, как человек из народа осмелился поднять глаза на его сестру. Николай Булат-Тугановский требует, чтобы виновный был примерно наказан.

Сцена прихода к Желткову представителей правящей касты — сюжетный и драматический узел рассказа. Здесь мы впервые видим человека, который до этого был незримым героем повествования. Здесь сталкиваются носители разных духовных начал и намечается трагический финал, который подготовлен всем повествованием.

По логике вещей Желтков — лицо страдающее. И в начале сцены рисуется тягостное состояние, в котором он оказался.

Внешний облик этого человека вполне соответствует

печальному и затаенно-страстному лиризму его письма, в котором он поздравлял княгиню Шеину со днем ангела. Вместе с тем его внешность усиливает впечатление, что он предуказанная жертва. Все, почти все в нем говорит о робком, застенчивом характере. Здесь писатель прибегает к интересному приему. Он дает два рисунка, слагающиеся в художественный портрет Желткова. Первый из них — это рисунок фигуры героя: «Лица хозяина сначала не было видно: он стоял спиной к свету и в замешательстве потирал руки. Он был высок ростом, худощав, с длинными пушистыми мягкими волосами».

Лицо Желткова вначале не показано. А все движения его свидетельствуют о глубокой растерянности. Он в замешательстве потирает руки, а затем: «Худые, нервные пальцы Желткова забегали по борту коричневого короткого пиджачка, застегивая и расстегивая пуговицы». И, наконец, писатель показывает его лицо. Это второй рисунок: «Теперь он стал весь виден: очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посредине».

Все в этом облике подтверждает первое впечатление о нежной и застенчивой натуре, все, кроме одной детали, говорящей о целеустремленности и упорстве характера. Деталь эта — упрямый подбородок.

В начале сцены Желткова атакует Булат-Тугановский. Растерянность, подавленность героя усиливаются. Желтков не может не ощущать своей невольной «вины». Пока обвинения, предъявляемые Желткову, не выходят из круга этических принципов, пока речь идет о душевном спокойствии и достоинстве любимой женщины, ему трудно что-либо сказать в свою защиту. Но вот Булат-Тугановский заикнулся о своем намерении обратиться к властям, и разговор сразу принимает иной характер.

Здесь следует сказать, что роли Булат-Тугановского и князя Шеина в разговоре с Желтковым далеко не равнозначны. Князь Шеин мягче, умнее, чувствительнее Булат-Тугановского. Этим-то и объясняется, что атаку ведет товарищ прокурора, для которого «допрос» Желткова является источником какого-то удовлетворения. Вот почему Желтков, быстро ощутивший в них разных людей, после фразы Булат-Тугановского о «властях» начинает полностью игнорировать его. Он как бы обретает сознание собственного морального превосходства. И тут наступает переломный момент сцены:

«— Простите. Как вы сказали?— спросил вдруг внимательно Желтков и рассмеялся.— Вы хотели обратиться к власти?.. Именно так вы сказали?

Он положил руки в карманы, сел удобно в угол дивана, достал портсигар и спички и закурил».

Хотя Булат-Тугановский еще пытается третировать Желткова и угрожать ему, но духовный перевес уже полностью на стороне последнего. Маленький чиновник «выпрямляется» и говорит как бы с высоты чувства, вознесшего его над житейской суетой, открывшего ему новый, сияющий мир.

Собственно, нет даже разговора Желткова с Шеиным, говорит только Желтков, а Шеин слушает, подавленный огромностью переживаний, недоступных ему самому. Впоследствии он признался жене: «Для него не существовало жизни без тебя. Мне казалось, что я присутствую при громадном страдании, от которого люди умирают, и я даже почти понял, что передо мною мертвый человек. Понимаешь, Вера, я не знал, как себя держать, что мне делать».

Последнее письмо Желткова поднимает тему любви до самого высокого трагизма. Оно предсмертное, поэтому каждая его строка наполнена особенно глубоким смыслом. Но еще важнее, что смертью героя не заканчивается звучание патетических мотивов всевластной любви. Великое чувство, «поразившее» Желткова, не умирает вместе с ним. Его смерть духовно воскрешает княгиню Веру, раскрывает перед ней мир неведомых ей доселе чувств, ибо любовь к мужу никогда не была таким «чудом», о существовании которого она узнала теперь. Великая любовь безвестного человека входит в ее жизнь и будет существовать в ее сознании, как неизгладимое воспоминание о таинстве, с которым она соприкоснулась и значение которого вовремя не сумела понять. Она говорит мужу: «Я ничего от тебя не хочу скрывать, но я чувствую, что в нашу жизнь вмешалось что-то ужасное».

Ранее холодно-высокомерная и равнодушная к чувствам простых людей, аристократка Вера Шеина идет в бедное жилище, где лежит мертвый Желтков. Здесь вновь патетически звучит мотив любви как великого таинства. «Глубокая важность была в его закрытых глазах, и губы улыбались блаженно и безмятежно, как будто бы он перед расставаньем с жизнью узнал какую-то

глубокую и сладкую тайну, разрешившую всю человеческую его жизнь».

Кончается эта сцена получением Верой последней записки Желткова, в которой, как и в письме, содержится просьба о сонате Бетховена. Трагическая эмоциональная волна как бы нарастает, достигая высшего предела в заключительной главе, в которой тема великой и очищающей любви раскрывается наконец полностью в патетических аккордах гениальной сонаты. Под звуки торжественной и печальной музыки начинает трепетать и как бы раздваиваться душа княгини Веры. Женщина потрясена тем, что мимо нее прошла большая любовь, «которая повторяется только один раз в тысячу лет». Музыка властно овладевает Верой Шеиной, и в ее душе слагаются слова, которые как бы нашептывает ей погибший. Под музыку возникают ритмические фразы. Трудно определить жанровые особенности этого отрывка, навеянного темой трагической любви и выражающего одновременно скорбную патетику бетховенского произведения. Перед нами своеобразное стихотворение в прозе,— здесь и моление о любви и глубокая скорбь о недостижимости ее; здесь отражается соприкосновение душ, из которых одна слишком поздно поняла величие другой. Вера Шеина как бы перевоплощается, обретает великую силу любви, навеянную погибшим. Она шепчет слова, которые мог бы произнести только он, она охвачена чувствами, которыми судьбе угодно было наградить только его.

Эта баллада о любви, оказавшейся сильнее смерти и победившей после смерти, состоит из шести строф — по числу музыкальных фраз сонаты Бетховена — и завершается признанием того, что великая любовь на миг — может быть, навсегда — соединила две души.

«Успокойся, дорогая, успокойся, успокойся. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Ты ведь моя единая и последняя любовь. Успокойся, я с тобой. Подумай обо мне, и я буду с тобой, потому что мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Помнишь? Вот я чувствую твои слезы. Успокойся. Мне спать так сладко, сладко, сладко».

Лирика этого напевно-музыкального периода окрашена тихой грустью, скорбной радостью, сознанием всепобеждающей красоты и величия подлинной любви.

А. М. Горький, столь сурово относившийся к идейным заблуждениям Куприна, от этого рассказа был в восторге.

«А какая превосходная вещь «Гранатовый браслет»,— писал он Е. К. Малиновской.— ...Чудесно! и я рад, я — с праздником! Начинается хорошая литература!..» [1]

Прекрасным доказательством поэтической силы и нравственного здоровья Куприна является также крошечный рассказ «Леночка» (1910). Как мы знаем, Куприн не философ, он поэт непосредственной жизни. И все же в этом рассказе есть философичность, есть возникающая не из отвлеченных рассуждений, а из простого, непритязательного изображения человеческих переживаний глубокая нравственная концепция.

Героем этого по-чеховски изящно написанного рассказа является стареющий полковник Возницын, которого «потянуло побывать в последний раз на прежних местах, оживить в памяти дорогие, мучительно-нежные, обвеянные такой поэтической грустью воспоминания детства, растравить свою душу сладкой болью по ушедшей навеки, невозвратимой чистоте и яркости первых впечатлений жизни». Во время этого своеобразного путешествия в минувшее полковник Возницын встречает на пароходе пожилую даму. Полковник узнает в ней ту, которая много лет назад, будучи девочкой-подростком, покорила его сердце. А она, «Леночка», узнает в нем «Колю Возницына».

С удивительным лаконизмом, тактом и сдержанностью воссоздает Куприн историю полудетской любви — любви, в которой первые порывы пробуждающейся чувственности так сложно переплелись с возвышенной мечтательностью.

«Все свои тетради и переплеты исчертил Возницын красиво сочетающимися инициалами Е. и Ю. и вырезывал их ножом на крышке парты посреди пронзенного и пылающего сердца. Девочка, конечно, своим женским инстинктом угадывала его безмолвное поклонение, но в ее глазах он был слишком свой, слишком ежедневный. Для него она внезапно превратилась в какое-то цветущее, ослепительное, ароматное чудо, а Возницын остался для нее все тем же вихрастым мальчишкой, с басистым голосом, с мозолистыми и шершавыми руками, в узеньком мундирчике и широчайших брюках». Чудесно описана пасхальная ночь, которая принесла влюбленному мальчику несколько светлых мгновений. «Они шли под

---

[1] Цит. по кн.: В. Афанасьев. Александр Иванович Куприн. М., «Художественная литература», 1972, с. 158.

руку, быстро и ловко изворачиваясь в толпе, обгоняя прохожих, легко и в такт ступая молодыми, послушными ногами. Все опьяняло их в эту прекрасную ночь: радостное пение, множество огней, поцелуи, смех и движение в церкви, а на улице — это множество необычно бодрствующих людей, темное, теплое небо с большими мигающими весенними звездами, запах влажной молодой листвы из садов за заборами, эта неожиданная близость и затерянность на улице, среди толпы, в поздний предутренний час». А потом — старый дворик, столетние липы, первый поцелуй в «пылающие, полудетские, наивные, неумелые губы», слезы счастья на глазах мальчика и серебряные пятна звезд, преломившихся сквозь слезы.

Все это в одно мгновение ожило в памяти полковника Возницына. Тем временем старая знакомая представила его своей дочери, которую также звали Леночкой.

«И когда девушка отошла от них, чтобы посмотреть на Херсонесский монастырь, он взял руку Леночки-старшей и осторожно поцеловал ее.

— Нет, жизнь все-таки мудра, и надо подчиняться ее законам,— сказал он задумчиво.— И, кроме того, жизнь прекрасна. Она — вечное воскресение из мертвых. Вот мы уйдем с вами, разрушимся, исчезнем, но из нашего ума, вдохновения и таланта вырастут, как из праха, новая Леночка и новый Коля Возницын... Все связано, все сцеплено. Я уйду, но я же и останусь. Надо только любить жизнь и покоряться ей. Мы все живем вместе — и мертвые и воскресающие.

Он еще раз наклонился, чтобы поцеловать ее руку, а она нежно поцеловала его в сильно серебрящийся висок. И когда они после этого посмотрели друг на друга, то глаза их были влажны и улыбались ласково, устало и печально».

Эта новелла, проникнутая светлой грустью, такая многозначительная в каждой своей детали, утверждающая всей своей художественной логикой подлинный оптимизм, прославляющая великий процесс жизни, принадлежит, на наш взгляд, к лучшим произведениям Куприна.

Заслуга Куприна не только в том, что он создал высокопоэтические произведения о любви, занявшие достойное место в русской литературе, но и в том, что он, верный гуманистическим традициям этой литературы, в сложный период реакции отстаивал и прославлял нравственные ценности человечества.

Глава 5

НАКАНУНЕ БУРИ

Своеобразие идейно-художественной позиции Куприна лишь в очень ограниченной степени дает основания рассматривать его творчество как «летопись» исторических событий, происходивших в стране. Эти события в произведениях Куприна никогда не выступают в своем непосредственном общественно-политическом содержании, хотя в некоторых произведениях, например в «Поединке», «Штабс-капитане Рыбникове» и «Гамбринусе», они весьма ощутимы, даже будучи преломленными сквозь очень индивидуальную призму художественного восприятия.

Новый революционный подъем, пришедший на смену мрачному безвременью в жизни русского общества, также нашел весьма своеобразное преломление в творчестве Куприна. Оживление политических интересов в широких кругах общества, начавшийся новый подъем рабочего движения создавали в литературе более благоприятную атмосферу для того направления, которое всегда было сильно критикой, обличением господствовавших «устоев» жизни.

Демонстрация в связи со смертью Л. Н. Толстого в 1910 году, а также студенческие выступления свидетельствовали, по словам Ленина, о том, что «повеяло иным ветром, наступил известный поворот в настроении демократических масс» [1].

В статье «Революционный подъем» (1912) В. И. Ленин писал: «Грандиозная майская забастовка всероссийского пролетариата и связанные с ней уличные демонстрации, революционные прокламации и революционные речи перед толпами рабочих ясно показали, что Россия вступила в полосу революционного подъема» [2].

В этих условиях большая роль выпадала на долю передовой литературы, которая могла оказать реальную помощь массам в начавшейся революционной борьбе. Это призвание литературы чрезвычайно выразительно определено в письме рабочих Горькому, написанном в 1913 году, в связи с возвращением писателя в Россию: «Мы верим,— писали Горькому рабочие,— что Ваше пре-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 340.
[2] Там же, с. 339.

бывание на родине и духовная работа увеличат наши силы и помогут нам, российским пролетариям, сбросить ненавистное иго» [1].

«Духовная работа» писателей демократического направления также способствовала увеличению сил освободительного движения.

В статье «Возрождение реализма», напечатанной в газете «Путь правды», дается сочувственная оценка ряду писателей, выступивших с реалистическими произведениями:

«В нашей художественной литературе ныне замечается некоторый уклон в сторону реализма. Писателей, изображающих «грубую жизнь», теперь гораздо больше, чем было в недавние годы. М. Горький, гр. А. Толстой, Бунин, Шмелев, Сургучев и др. рисуют в своих произведениях не «сказочные дали», не таинственных «таитян»,— а подлинную русскую жизнь со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной. Даже Сергеев-Ценский — один из бывших и несомненно наиболее талантливых русских декадентов — ныне определенно идет к реализму. Своеобразным жизнерадостным мироощущением проникнуты все его последние произведения» [2].

Произведения Куприна также были отмечены этими чертами, присущими передовой реалистической литературе. Свойственный Куприну оптимизм приобрел в годы общественного подъема еще большую целеустремленность. В 1912 году, после знаменитых Ленских событий, Куприн пишет рассказ «Черная молния», где выражает идеи, созвучные идеям Горького — борца с окуровщиной и глашатая революционной бури.

Рассказ «Черная молния» как бы делится на три части, вернее, на «предисловие» и две части. «Предисловие» вводит читателя в атмосферу сонной одури захолустного городка. С первых же строк заметно стремление писателя к социальному обобщению. Он пишет, что это один из многочисленных городишек, о которых в учебниках географии говорится кратко — «уездный город такой-то» — и не приводится больше никаких сведений.

С какой бы стороны писатель ни показывал внешний вид городка, медленное течение жизни в нем, он всюду

---

[1] «Горьковские чтения», т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1940, с. 205.

[2] Сб. «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе». Гослитиздат, 1937, с. 15.

прибегает к приемам, способствующим созданию обобщенной картины уездной России. Писатель не дает отдельных портретов «богобоязненных, суровых и подозрительных» мещан. Но он столь остро изображает их образ жизни, выделяет такие типические черты, что перед нами вырисовывается и внешний и духовный облик этих людей.

Рассказ ведется от первого лица, но оценка окружающей мещанской среды дается устами другого лица — центрального героя рассказа лесничего Турченко.

Рисуя мещанскую, уездную Русь, Куприн искал какого-то противовеса дичайшему невежеству и апатии, так как иначе картина получилась бы слишком мрачной и безысходной и, стало быть, необъективной (опасность, которой писатель не избежал в «Мелюзге»). Реалистическое, здоровое чутье Куприна, а также свойственные ему оптимистическое восприятие жизни, вера в возможность преображения жизни вновь воодушевляют его на поиски положительного героя.

В лице Турченко писатель хотел показать, сколько честности, смелости, душевной доброты и творческих сил таится в русском человеке. Энтузиазм и несгибаемость воли, свойственные Турченко, как бы предвещают Вихрова, героя «Русского леса» Л. Леонова.

«Он очень редко показывался в уездном свете,— пишет о своем герое Куприн,— потому что три четверти жизни проводил в лесу. Лес был его настоящей семьей и, кажется, единственной страстной привязанностью в жизни».

И это не просто страсть «чудака», каким его считают уездные и столичные мещане. В отношении Турченко к лесу проявляется забота рачительного хозяина о природных богатствах родины. Турченко — патриот, он всей душой любит свою землю и свой народ. Именно поэтому ему ненавистно мещанство.

Замечателен прием, с помощью которого писатель раскрывает духовное убожество мещанского общества, собравшегося за карточным столом. Это — многоголосый комментарий, представляющий собой редкостную мешанину самодовольной посредственности и тривиальности.

«Скажу, пожалуй, малю-у-сенькие трефишки».

«Подробности письмом, Евграф Платоныч...»

«Подвинчиваете?»

«Наше дело-с».

«Ваша игра. Мы в кусты».

«Ваше превосходительство, карты поближе к орденам. Я вашего валета бубен вижу».

«Я думал...»

«Думал индейский петух, да и тот подох от задумчивости».

Сатирическое звучание этой сцены усиливается тем, что Иван Турченко заранее сообщает рассказчику, какие фразы будут произнесены собравшимися. Автоматизм мысли доведен среди этих чиновников до предела. Он воссоздает не только общие для всего мещанства черты, но и черты, присущие определенному характеру, вырабатываемые положением или профессией. Писатель замечает, например, что мировой судья говорит с «вескими паузами», как человек, привыкший к общему вниманию. Судья, так сказать, дирижер мещанского хора. Когда он заявляет, что вся современная литература — это «срамная ерунда», подает голос дама. «Ужас, ужас, что пишут! — простонала, схватившись за виски, жена акцизного надзирателя, уездная Мессалина, не обходившая вниманием даже своих кучеров.— Я всегда мою руки с *одеколоном* после их книг. И подумать, что такая литература попадает в руки нашим детям!» Поддакивая мировому судье, земский начальник ругает революцию, помещик Дудукин — «жидов», взяточник и подхалим исправник — масонов, ибо и ему, уж совершенно невежественному человеку, хочется щегольнуть знаниями.

Если бы автор ограничился такого рода картинами, получилась бы остроумная сатира на российское мещанство — не больше. Но Куприну важно было выразить всю глубину презрения и ненависти к этому царству пошлости, возвестить необходимость решительной борьбы с этим царством.

Так возникает грозный и символический образ «черной молнии», навеянный знаменитой революционной аллегорией А. М. Горького — «Песней о Буревестнике». Этот образ очень естественно, органически включен в повествование.

Мировой судья заканчивает свою обвинительную речь против литературы следующей репликой: «А вот я на днях прочитал у самого ихнего модного: «Летает буревестник, черной молнии подобный». Как? Почему? Где же это, позвольте спросить, бывает черная молния? Кто из нас видел молнию черного цвета? Чушь!» За этой

репликой идут слова, подготавливающие вторую часть рассказа: «Я заметил, что при последних словах Турченко быстро поднял голову. Я оглянулся на него. Его лицо осветилось странной улыбкой — иронической и вызывающей. Казалось, что он хочет что-то возразить».

Вторая часть рассказа резко контрастирует с картинами «вечерка» у доктора. Вместо пьяной атмосферы душных и тесных комнат открывается прекрасная картина ночной природы. «Ветер к ночи совсем утих, и чистое, безлунное, синее небо играло серебряными ресницами ярких звезд. Было призрачно светло от того голубоватого фосфорического сияния, которое всегда излучает из себя свежий, только что улегшийся снег». «С всегдашним странным чувством немного волнующей, приятной бережности ступал я на ровный, прекрасный, ничем не запятнанный снег, мягко, упруго и скрипуче подававшийся под ногой. Вдруг Турченко остановился около фонаря и обернулся ко мне».

Здесь, стоя на светящемся голубизной ослепительно белом покрове снега, Турченко произносит полные ненависти фразы, обличающие мещанство. Затем, уже у себя в доме, он рассказывает о черной молнии, которую ему пришлось видеть во время блужданий по лесу. Рассказ осложнен историей жизни и болезни его двоюродного брата Коки, отношений Коки со слугой Яковом и картиной гибели Якова в болоте. Эта часть повествования как бы автономна по отношению к общему идейному и художественному замыслу и несколько снижает социальную остроту рассказа, нарушает его целостность. Зато в конце вновь «восстанавливается» антимещанская линия, находящая завершение в страстных и гневных словах талантливого, честного подвижника Турченко: «То, что я сейчас рассказал,— крикнул он,— было не случайным анекдотом по поводу дурацкого слова обывателя. Вы сами видели сегодня болото, вонючую человеческую трясину! Но черная молния! Черная молния! Где же она? Ах! Когда же она засверкает?»

Рассказ не лишен идейных противоречий. Прежде чем поведать о «черной молнии», Турченко высказывает мысль, которая предлагала неверный «адрес» зла. «Поверьте мне, милый мой... не режим правительства, не скудость земли, не наша бедность и темнота виноваты в том, что мы, русские, плетемся в хвосте всего мира. А все это сонная, ленивая, ко всему равнодушная, ниче-

го не любящая, ничего не знающая провинция, все равно — служащая, дворянская, купеческая или мещанская». Здесь обличение из социально-политического плана переведено в план отвлеченно-психологический, «внеклассовый», «внесословный», ответственность с помещичье-буржуазного строя переложена на русскую «провинцию» с ее будто бы неистребимыми дефектными особенностями. Однако эта ошибочная мысль героя (являющаяся, очевидно, и авторской мыслью) пе в силах была заглушить того социального протеста, которым проникнут рассказ,— протеста против бюрократически-полицейского государства, которое, в соответствии с рецептом Константина Леонтьева, «замораживало» жизнь. А заключительные строки, проникнутые страстным ожиданием молнии, которая засверкает во мраке русской жизни, звучали как призыв к революционному действию. В реминисценции из горьковской «Песни о Буревестнике» была своя логика.

Ненависть ко всему режиму, порождающему насилие, угнетение, уродство мещанского существования, с еще большей остротой выражена в рассказе «Анафема».

В рассказе показана «гнусная мерзость» церковных ханжей, отлучивших Л. Н. Толстого от церкви. В нем показано, как недосягаема светлая память великого художника для жалких покушений на нее со стороны инквизиторов XX века. Еще до создания этого произведения Куприн резко выступил против лицемерия и фальши, казенного славословия буржуазных писак по поводу восьмидесятилетия великого писателя. «Юбилей Толстого! — восклицает Куприн.— Да что же это за юбилей писателя в стране, где его отлучают от церкви, где печатно и с амвонов осыпают его площадными ругательствами!» [1]

Впервые рассказ «Анафема» был опубликован в 1913 году в февральском номере журнала «Аргус» и через несколько дней в газете «Одесские новости». Редакции журнала дорого обошлось его опубликование. По постановлению петербургского окружного суда весь тираж номера был сожжен, а рассказ запрещен. В обход этого запрещения Куприн включил рассказ в десятый том своего собрания сочинений, выходивший в «Московском книгоиздательстве». Не зная о постановлении петербургского суда, московский цензор Истомин пропустил

---

[1] «Биржевые ведомости», 1908, № 10557.

рассказ, и десятый том увидел свет. Но вскоре он был конфискован по приказу московского градоначальства. В связи с этим по Москве началась форменная охота за давно разошедшимся десятым томом. Во втором издании десятого тома рассказ уже был вырезан, и лишь в 1920 году он был вновь опубликован в Гельсингфорсе.

Среди лучших произведений Куприна «Анафема» является одной из крупнейших жемчужин. Рассказ написан как будто небрежно, крупными мазками. Однако в нем писательская техника Куприна предстает в самом отточенном, совершенном виде. Писателем создан крупный, живописный и оригинальный тип человека, стремящегося к правде.

Прототипом — впрочем, весьма отдаленным — для образа отца Олимпия послужил протодьякон Гатчинского собора Амвросий, у которого писатель увидел том сочинений Льва Толстого. Но встреча с этим священником была лишь импульсом. Писателя заинтересовали колоритный облик протодьякона, неожиданное для священнослужителя глубокое уважение к Толстому. В остальном и в самом главном образ отца Олимпия — порождение творческой мысли Куприна.

Для убедительного раскрытия духовного перелома, происходящего в человеке под влиянием творчества Толстого,— Куприну было необходимо создать художественно значительный, монументальный тип. А поэтому образ отца Олимпия написан был особенно тщательно и вместе с тем вдохновенно.

Помимо отца Олимпия в рассказе есть еще один персонаж — его жена. Но ее характер, ее отношение к жизни не имеют самостоятельного значения и лишь оттеняют фигуру основного персонажа. Дьякон — огромный мужчина, у которого «грудная клетка — точно корпус автомобиля, страшный голос, и при этом та нежная снисходительность, которая свойственна только чрезвычайно сильным людям по отношению к слабым». Дьяконица же — маленькая тщедушная женщина, но с изрядным запасом желчи и злости. Она обрисована вскользь, и писатель не дал ей даже имени.

В экспозиции рассказа заключены «детали», необходимость которых станет понятной впоследствии: сообщение об огромной памяти протодьякона, о неизгладимом впечатлении, призведенном на него «Казаками» Толстого. Надо попутно сказать, что повесть «Казаки» была

любимейшим произведением Куприна. Несколько ранее он писал Ф. Д. Батюшкову: «А я на днях опять (в 100-й раз) перечитал «Казаки» Толстого и нахожу, что вот она, истинная красота, меткость, величие, юмор, пафос, сияние» [1]. В другом письме к тому же корреспонденту Куприн сообщал: «Старик умер — это тяжело... но... в тот самый момент... я как раз перечитывал «Казаков» и плакал от умиления и благодарности» [2].

Почти в таких же словах передано душевное состояние протодьякона, читающего «Казаков»: «Три раза подряд прочитал он повесть и часто во время чтения плакал и смеялся от восторга...»

В «Анафеме» очень явственно обозначены те переходы от одной тональности к другой, которые характерны для ряда лучших рассказов Куприна. Начало окрашено в юмористические тона. Огромный протодьякон ведет себя как избалованный публикой оперный певец. Еще лежа в постели, он пробует голос, ему кажется, что голос не звучит, он просит дьяконицу «дать ему ре» на фисгармонии. Пробы голоса, кислые замечания дьяконицы — вся эта жанровая сценка сделана с той колоритностью, которая отличает стиль Куприна.

За этой экспозиционной юмористически-бытовой картиной следуют уже совершенно иные сцены. Читатель входит с главным героем в старинный и богатый храм, где совершается торжественное богослужение. Довольно подробное описание церковной службы с чтением текстов византийского синодика, с распеванием псалмов, с чином анафемствования — все это дорисовывает облик протодьякона и создает ту атмосферу, в которой должно вскоре произойти неожиданное событие. На фоне церковной службы черта за чертой воссоздается необычное состояние протодьякона. Пока еще не настала минута его полного вступления в службу, лишь время от времени он рычит: «Вонмем», но мыслями он уже отделяется от происходящего в храме. Сначала показано, как он машинально, по долголетней привычке, вступает в службу, затем окружающее начинает обретать для него странные очертания, что обычно случается с людьми, когда их мысли отрываются от предметов, находящихся в сфере их на-

[1] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 8 октября 1910 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

[2] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 21 ноября 1910 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

блюдения. «Странно,— вдруг подумал Олимпий,— отчего это у всех женщин лица, если глядеть в профиль, похожи либо на рыбью морду, либо на куриную голову... Вот и дьяконица тоже...»

А затем мысли протодьякона наконец «нащупывают» то, что еще не осознано и навязчиво мучает его: его мысли не могут «отвязаться от той повести, которую он читал в прошедшую ночь, и постепенно в его уме с необычайной яркостью всплывают простые, прелестные и бесконечно увлекательные образы». И тут в душе Олимпия начинается та внутренняя борьба, которая приводит к неожиданному для всех бунту. В «стихийной протодьяконской душе» нарастает протест против человеконенавистнических, предающих проклятию церковных текстов. Проклятия, раздающиеся под сводами храма, вызывают в памяти протодьякона — по контрасту — то доброе и прекрасное, чем проникнуты страницы «Казаков». Эта «перекличка» составляет основную центральную часть рассказа. Когда же протодьякон получает от архиепископа записку с приказом предать анафеме Льва Толстого, когда архиепископ, согласно службе, призывает его с амвона анафемствовать писателя, душевное напряжение героя достигает высшего предела. И, еще покорный долголетней привычке к церковной дисциплине, он тяжело роняет слова проклятия, пока не доходит до необходимости произнести имя, ставшее для него символом добра и красоты. И тут-то, напрягая всю мощь своего голоса, протодьякон провозглашает: «Земной нашей радости, украшению и цвету жизни, воистину Христа соратнику и слуге, болярину Льву... Многая ле-е-е-та-а-а-а».

Куприну было важно показать, как подобный перелом сказывается на чувствах и поведении отца Олимпия. Однако ему не удалось сразу найти нужные краски. В первом варианте концовки рассказа духовное прозрение сопровождается физическим и моральным надрывом. После провозглашения «Многая лета болярину Льву» Олимпий оказался слепым из-за перенапряжения голоса и покидал храм, «спотыкаясь, беспомощный, точно уменьшившись в росте наполовину».

Такая концовка ослабляла остроту рассказа, значение подвига Олимпия. Но преследования, которым подвергся рассказ, побудили писателя усилить в нем пафос разоблачения. Возникла новая концовка: «Он шел, возвышаясь целой головой над народом, большой, величественный и

печальный, и люди невольно, со странной боязнью, расступались перед ним, образуя широкую дорогу».

В тематическую связь с рассказом «Анафема» следует поставить очерк Куприна «О том, как я видел Толстого на пароходе «Св. Николай», написанный за несколько лет до рассказа и опубликованный в журнале «Современный мир» в ноябре 1908 года. В очерке Куприн выражает благоговение перед Толстым, описывая свою встречу с ним в 1902 году. Сам Куприн был недоволен очерком, считал его «из рук вон плохим» [1]. Согласиться с этим нельзя, особенно если принять во внимание, что автор имел возможность наблюдать Толстого лишь «между вторым и третьим звонком» парохода. Несмотря на мимолетность встречи, Куприн успел очень многое заметить и пережить. Он прежде всего рисует в Толстом сочетание «мужика» и аристократа, человека, подавленного годами и умеющего силой воли стряхнуть с себя их бремя. Величие Толстого он раскрывает косвенно, описывая неизгладимое впечатление, производимое им на людей, отдающих ему дань огромного почитания. «Толстой... прошел на нос корабля, туда, где ютятся переселенцы, армяне, татары, беременные женщины, рабочие, потертые дьяконы, и я видел чудесное зрелище: перед ним с почтением расступались люди, не имевшие о нем никакого представления. Он шел, как истинный царь, который знает, что ему нельзя не дать дороги». «И я понял с изумительной наглядностью, что единственная форма власти, допустимая для человека,— это власть творческого гения, добровольно принятая, сладкая, волшебная власть».

По мысли Куприна, одно присутствие Толстого способно возвысить людей, пробудить в них благородные чувства.

* * *

В беседе с одним симбирским журналистом Куприн заявил: «Творить в обстановке непрекращающейся грязно-серой кровавой галлюцинации очень тяжело... безвременье наложило свою мертвящую печать на людей и... на литературу» [2].

[1] См. примеч. к 6-му тому Собр. соч. А. И. Куприна. Гослитиздат, 1958, с. 818.

[2] «Вестник» (Симбирск), 1910, № 2.

Эта тягостная обстановка многое определила в жизни Куприна. Нередко он поддавался пессимистическим настроениям. К трудностям морального порядка присоединялись трудности материальные. Известный писатель, он продолжает биться в тисках нужды. Его душат заключенные ранее кабальные договоры с рядом издателей. Вынужденный обстоятельствами, он иногда пишет рассказы, в которых чувствуются следы спешки. В одном из писем Батюшкову он с горечью отмечает: «Я очень беден теперь и подрабатываю кустарным промыслом» [1]. Об этом Куприн писал многим своим знакомым [2].

Борзописцы из желтой прессы по-прежнему не оставляют в покое писателя, нагромождая груды бессовестных сплетен, используя малейшие возможности, чтобы бросить в него ком грязи.

Куприну приходилось бороться и с самим собой, подавлять в себе приступы отчаяния, выливавшиеся иногда в поступки, которые вредили его славе крупного и самобытного писателя. Здоровье этого, казалось бы, несгибаемо-сильного человека постепенно расшатывается, резко сдает нервная система, дело доходит до галлюцинаций, до эпилепсии [3]. Вновь начинаются скитания, причем Куприн сам признает, что не знает, почему он вдруг попал в тот или другой город.

Наконец Куприн начинает ощущать настоятельную потребность вырваться из удушающей атмосферы окружающей его жизни. Ему с трудом удается собрать неко-

---

[1] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 2 апреля 1910 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

[2] Положение, в котором находился в это время Куприн, косвенно характеризуют две сохранившиеся записки к жене одного из приятелей, окружавших Куприна, которых Куприн называл «эфиопами» (декабрь 1912 г.— январь 1913 г.).

«Дорогая Лидия Георгиевна,
прошу Вас: выкупите меня: я сижу как заложник в одном месте, 50 рублей будут моим личным долгом Вам. Поцелуйте от меня Вашего эфиопа и скажите ему, что я его по-прежнему люблю.
Ваш А. Куприн».

И вот вторая записка:

«Дорогая Лидия Георгиевна,
Покорнейше прошу Вас одолжить мне десять (10) рублей.
А. Куприн».
(ЦГАЛИ, ф. 240. оп. 1, ед. хр. 138)

[3] «Записки» Б. Юрковского. ИМЛИ. Архив А. М. Горького. ПГ-РЛ.

торую сумму денег, и в 1912 году он уезжает в Ниццу[1]. Бежав от мира фальши и лицемерия, Куприн попадает во внешне блистательный, но не менее ханжеский и прогнивший мир «европейского общества». «Нет, Федор Дмитриевич,— пишет он Батюшкову,— заграница не для меня! Я до сих пор, а это уже 3 недели, живу в Ницце и никак не могу отделаться от впечатления, что все это нарочно, или точно во сне, или в опере...»[2]

Вертепы Ниццы внушают Куприну отвращение. Он даже ради ознакомления не желает соприкасаться с ними и, как утверждал корреспондент «Биржевых ведомостей», ни разу не посетил казино Монте-Карло. Зато Куприн всячески стремился познакомиться с жизнью простого народа. Тот же корреспондент писал:

«Он быстро сошелся на дружескую ногу со здешними рыбаками, синдикатами кучеров, шоферов и разного рода рабочих...»

Часто рыбаки, с которыми очень подружился Куприн, поджидали его, чтобы ехать вместе тащить сети[3].

Позднее, вернувшись на родину, Куприн подтвердил достоверность заметок о его общении с людьми тяжелого труда, сказав, что это «славный народ».

Поездка Куприна во Францию не оказалась бесплодной. Он написал о ней несколько очерков, объединенных общим заголовком — «Лазурные берега». Эти, еще не оцененные по достоинству, очерки, несомненно, принадлежат к лучшим образцам путевых заметок и с очень интересной стороны раскрывают характер и привязанности Куприна. Над своим «заграничным» циклом писатель работал примерно год. Вот что он сообщил Ф. Д. Батюшкову: «Сейчас пишу статью-очерк (беллетристично) под

---

[1] Как свидетельствует письмо Куприна к А. К. Гармониусу — сотруднику «Петербургской газеты», писатель и в Ницце испытывал материальные затруднения.

«Многоуважаемый Альберт Карлович, прошу Вас сердечно: устройте мне в «П.Г.» аванс рублей в триста. Даже не прошу, а воплю об этом! Слышите ли вы меня?! Я засел в Ницце с семьей и не могу двинуться назад, в Россию. По приезде немедленно отработаю. Черт занес меня на этот проклятый лазурный берег!

Искренне преданный А. Куприн.

Жду ответа с дрожью».

(ЦГАЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 132)

[2] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 25 апреля 1912 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

[3] «Биржевые ведомости», 1912, № 12922, вечерний выпуск.

заглавием «Лазурные берега»... Сюда у меня входят развалины цирков, Кармен на открытом воздухе, народные праздники, истории о том, как я выбирал ниццского мэра, о рулетке, о боксе, о местных нравах, о рыбаках и т. д. Тут же будет мой милый очаровательный Марсель»[1].

В купринских описаниях органично сливаются в общую картину краски средиземноморской природы и метко очерченные портреты и характеры южан с их горячим темпераментом. В этих картинах столько динамики, они так художественно точны, что человек, побывавший в изображенных писателем местах, поражается правдой изображения, а человек, не видавший этих мест, проникается ощущением, что он уже где-то видел подобное, слышал такие звуки, вдыхал такие запахи.

Впервые напечатанные в газете «Речь» в июне 1913 года очерки вызвали большой интерес у читателей и критиков. Как это бывает в отношении писателей, о творчестве которых установилось разноречивое мнение, очерки «Лазурные берега» и хвалили и ругали. Но ругали их в основном за то, что внимание писателя было привлечено к чему-то якобы не стоящему описания и что из его поля зрения выпало наиболее интересное. Так, поэт Владимир Ходасевич писал в «Русских ведомостях», что Куприн равнодушно проходит мимо великих произведений искусства и рассказывает о кабаках, сутенерах, извозчиках, крупье, боксерах. Это заявление не вполне соответствует действительности и игнорирует замысел писателя. Куприн сам очень ясно сказал в очерках, о чем ему хотелось писать. «При остановках в разных городах меня не влекут к себе ни музеи, ни картинные галереи, ни выставки, ни общественные праздники, ни театры, но три места всегда неотразимо притягивают меня: кабачок среднего разбора, большой порт и,— грешный человек,— среди жаркого дня — полутемная, прохладная старинная церковь...»

Куприна трудно заподозрить в узости интересов, в нелюбви к искусству и приверженности к религии. Но писатель не хочет уходить от красот живых, от изучения своеобразной и яркой прелести южных типов, выступающих на фоне столь богатой красками природы. Народ и его душа, его темперамент, его характер — вот что

[1] Из письма к Ф. Д. Батюшкову от 16 ноября 1912 года. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

привлекает внимание Куприна. В какой-то мере это понял критик журнала «Златоцвет». Он писал: «В своих путевых очерках А. И. с присущим ему талантом, добродушным юмором описывает свои скитания по лазурным берегам Средиземного моря и яркими штрихами набрасывает целый ряд типов южнофранцузского и итальянского простонародья, которые обычно мало интересуют русских туристов. Извозчики, боксеры, трактирщики, рыбаки и их подруги проходят перед читателем как живые. Несмотря на мимолетность встреч с ними, автор рисует их сочными и выразительными мазками» [1].

В очерках действительно рассыпаны здесь и там блестки добродушного, незлобивого остроумия, в них в самом деле есть многочисленные и живописные портреты южан — французов и итальянцев. Но главное в этих очерках — возникающая из отдельных штрихов и зарисовок широкая картина народной жизни в ее трудовом и кипучем ритме и противопоставление этой жизни распаду буржуазной среды.

«Ненасытный» город Ницца, представляющий собой нагромождение притонов и игорных домов, город, население которого наживается на эксплуатации низменных страстей и чувств, вызывает в Куприне отвращение. Он пишет о лицемерии, продажности, жадности во всех ее проявлениях, он высмеивает кукольную комедию выборов мэра города, он рассказывает о предприимчивом дельце Блане, который, спекулируя на самых низменных человеческих страстях, на жажде золота, владеющей людьми, ведущими паразитическое существование, создает рулетку в Монте-Карло. С сарказмом пишет Куприн о том, как проституируется французская печать владельцами игорных притонов, субсидирующими ее за то, что она молчит о самоубийствах, убийствах и всякого рода преступлениях, столь обычных для людей, прожигающих жизнь в игорных домах и кабаках. «Развращающее влияние Монте-Карло сказывается повсюду на лазурных берегах. И если присмотреться к этому повнимательнее, то кажется, что ты попал в какое-то зачумленное, охваченное эпидемией место, которое было бы очень полезно полить керосином и сжечь».

Рассказывая о «веселящейся» Ницце, писатель нигде не сгущает краски. Даже гневные слова, такие, как вы-

[1] «Златоцвет», 1914, № 6, с. 18.

шеприведенные, произносятся им «спокойным» тоном. Очерки на первый взгляд не столь публицистичны, сколь описательны. Но мало-помалу из различных элементов вырисовывается противопоставление здорового и вечного мещанско-буржуазной суете, противопоставление, которое оказывается сильнее всяких гневных слов.

В прохладной тиши старинной церкви Куприн размышляет об измельчании людей, переставших творить прекрасное и доброе. В прогулках по Лазурному берегу его привлекают памятники древней культуры, свидетельствующие о неумирающем тяготении человечества к красоте, к борьбе и трудовым дерзаниям. Полуразрушенные римские цирки Куприн описывает в их еще могучей, не желающей умирать красоте, в их живом великолепии. Архитектура старинного цирка передана очень зримо: «Огромный овал цирка. Вокруг него арки в пять человеческих ростов вышиной. Над ними второй этаж таких же чудовищных пастей, из которых некогда вливался нетерпеливый народ. Но уже своды кое-где разрушены временем. И арки торчат трогательно вверх, точно протягивая друг другу старые беспомощные руки. А еще выше поднимается гигантской воронкой древняя, сожженная солнцем земля, на которой когда-то сидели, лежали, пили скверное вино, волновались и ссорились беспощадные зрители и решали судьбы любимых гладиаторов одним мановением пальца... Уходя, невольно чувствую смутную тоску по тому времени, когда жили люди огромных размахов, воли, решений, спокойствия и презрения к смерти».

Обращение к Риму вызвано мечтой о сильном и волевом человеке. Писатель все еще не видит, что появились подлинно сильные и волевые люди, презирающие смерть не из отвлеченного стоицизма, а из любви к человечеству.

В очерках есть фраза, очень хорошо определяющая идейное бездорожье писателя, свойственную ему способность внезапно чем-то увлекаться, делать выводы на основе мимолетных, хотя и сильных впечатлений: «Да и по правде сказать, кто возьмет на свою совесть решить, что лучше: Америка, социализм, вегетарианство, суффражизм, фальшь всех церквей, вместе взятых, политика, дипломатия, условная слюнявая культура или *Рим*?»

Думая о прошлых временах, Куприн всякий раз восторгается человеческой энергией, восторгается яркими личностями, оставившими после себя значительный след. При этом его не интересует, куда и как прилагалась их

энергия, как они использовали силу своего характера. Вот он в восторге застывает перед гробницей кардинала Зено, расположенной в часовне венецианского собора св. Марка. Его приводит в восторг бронзовая скульптура возлежащего на гробнице кардинала, особенно лицо: «Орлиный нос, тесно сжатые властные губы, выражение надменности и презрения ко всему человечеству». И писатель добавляет: «Этого человека безумно любили и страшно ненавидели».

Идейная непоследовательность Куприна сказывается иногда в том, что он видит в «сильной личности» залог преображения жизни. Иной раз он скатывается в чем-то на позиции Ницше и увлекается «сильной личностью». Эти увлечения, правда, очень редки у писателя и возникают обычно как антитеза по отношению к слабому, жалкому, безропотному.

Гораздо более убедительным, глубоким и правдивым выглядит в очерках основное противопоставление: народа — буржуазии. Несомненно, что самыми замечательными являются главы, посвященные народу, рисующие простых людей в их повседневной трудовой жизни и быту. Пишет ли Куприн о постановке оперы «Кармен» в римском цирке города Фрежюса, о народных увеселениях в Ницце, о забастовке моряков, о бывшей столице Корсики — городе Бастиа, о марсельском порте, о бедных кварталах Марселя, всюду яркие и динамичные зарисовки жизни проникнуты мыслями о народе, о труде, о гении народа, о его восприимчивости к искусству, о его простой и благородной душе.

Иногда писателю хочется открыто высказать свое восхищение мужеством борющегося за свои права народа. «Всем памятна прошлогодняя забастовка моряков Средиземного моря — «Великая средиземная забастовка», как ее называли тогда. По правде сказать, она была совершенно достойна такого почетного названия, потому что была проведена и выдержана с необыкновенной настойчивостью и самоотверженностью. Люди не останавливались ни перед голодом, ни даже перед смертью ради общих интересов».

Когда Куприн описывает представление «Кармен» во Фрежюсе, то уделяет значительное внимание самой опере, ее мизансценам, исполнительнице заглавной роли — великолепной певице с трагической судьбой Сесиль Кеттен. Писателя волнует правда ее большого искусства,

преображающая ее самое и поднимающая до ее уровня посредственных партнеров. Но все это, изображаемое детально, насыщено мыслями о тяге народа к искусству, о воздействии на него искусства. Так, писатель был уверен, что из-за гула несметной толпы, заполнявшей развалины древнего цирка, ему не удастся услышать ни одного звука любимой оперы. Но вот кончаются приготовления к спектаклю, и писатель поражен: «Я чутко слышу, как умолкает шум несметной толпы, уходя куда-то вдаль, подобно тому, как замирает лесной шум, убегая в темные чащи, когда вдруг останавливается ветер. Второй удар гонга и... тишина. Тихо, как в церкви, как в большом храме ночью».

Большое впечатление произвела на Куприна лихорадочно-кипучая жизнь Марселя. Сама манера изображения этого сложного торгово-промышленного организма, как и изображение приморского города в «Гамбринусе», подсказана бешеным, неослабевающим рабочим ритмом и хаотически-пестрым обликом огромного порта с его нагромождением разнообразных складов, контор, сооружений, механизмов, товаров.

Весь этот своеобразный мир, находящийся в движении, можно было изобразить только с помощью густых и резких мазков, тесного «скопления» образов. «Как густой лес, торчат кверху трубы, мачты и мощные, подобные исполинским железным удочкам паровые краны; по железным эстакадам и рельсовым путям на молах то бегут, то медленно тянутся пустые и нагруженные поезда, свистят паровозы, гремят цепи лебедок, звенят сигнальные колокола, шипит выпускаемый пар, дробным звенящим звуком звенят молотки клепальщиков... Пахнет смолой, дегтем, сандаловым деревом, масляной краской, какими-то диковинными восточными пряностями, гнилью застоявшейся воды, кухней, перегорелым смазочным маслом, керосином, вином, мокрым деревом, розовым маслом, тухлой и свежей рыбой, чесноком, человеческим потом и многим другим».

Куприн изображает гигантский «натюрморт» товаров, изображает механизмы и сооружения, погрузку судов, пеструю толпу снующих людей, прибывающих из всех уголков мира и отбывающих неведомо куда.

Но эта картина привлекает не только своим «фламандским» колоритом. В ней заключена хвала труду и ценностям, созданным простыми людьми, и она резко оттеняет

картины разложения, паразитического существования богачей. Это противопоставление, проходящее как лейтмотив через все очерки, мы видим не только в картинах жизни человеческого муравейника, но и в образах героев.

Куприн не дает отдельных, детально выписанных образов западноевропейских буржуа. Он то очерчивает их мельком, то показывает их толпу, азартно-жадно протягивающую потные руки к золоту на зеленых столах, ищущую острых и пряных развлечений, которыми можно пощекотать притупившиеся нервы.

Облик простого человека рисуется Куприным в разнообразных трудовых и житейских проявлениях. Художник как бы выхватывает из жизни какой-то ее «кусочек», в котором ярко блеснут те или иные черты народного характера. Вот сценка в одном из марсельских баров. За столом сидит группа английских моряков. Один из них закурил трубку.

«Я узнал по запаху мой любимый мерилендский табак и, слегка приподняв шляпу... спросил:

— Old Judge, sir? [1]

— O yes, sir [2].— И добродушно, вытерев мундштук между своим боком и крепко прижатым локтем, он протянул мне трубку: — Please, sir» [3].

Здесь в лаконичном сочетании слова и жеста переданы те черты народного характера, о которых писатель неоднократно говорит в очерках,— добродушие и отзывчивость. Куприн рассказывает о гостеприимстве содержателей небольших гостиниц и харчевен — таких же тружеников, как те, которые посещают их заведения. В этих заведениях нет наемного персонала, работают обычно муж и жена, иногда дети. Но именно здесь путешественнику обеспечено простодушное гостеприимство. Писатель вспоминает корсиканца — хозяина харчевни в городе Бастиа,— он ежедневно подавал к обеду однудве бутылки белого вина и обиделся, когда ему хотели заплатить за него: «О нет, господа, у нас не принято, чтобы платили за вино: это для нас обида. Это вино из моего виноградника с гор!» А когда у Куприна произошла задержка с получением денег, то другой простой человек, содержатель номеров для матросов, сказал ему и

---

[1] Олд джадж (сорт табака), сэр? (*англ.*)
[2] О да, сэр (*англ.*).
[3] Пожалуйста, сэр (*англ.*).

его спутнику: «Господа! Я вижу, у вас какая-то заминка? Я прошу вас помнить, что весь мой буфет и моя кухня всегда к вашим услугам. Очень прошу вас не стесняться. Долорес! Дай сюда меню и холодного белого вина». Это гостеприимство простого человека всячески подчеркивается автором: «В этот день мы были сыты и растроганы милым гостеприимным отношением простого человека, бывшего матроса. И надо сказать, что, подавая нам эту милостыню, он и его жена были так деликатны, так предупредительны, как вряд ли бывают люди во дворцах».

Куприн умеет в зарисовках, сделанных как бы на ходу, раскрыть характер человека в одном движении, взгляде. Вот, например, эпизод, мигом «схваченный» и выразительно переданный с помощью лишь одних пластических средств обрисовки. На пароходе, идущем в Бастию, боцман хлестнул концом каната юнгу. «Юноша вдруг повернул к нему свое бронзовое от загара лицо и бросил на него пламенный взгляд, и, ах, как прекрасно было в этот момент лицо: сдвинутые темные энергичные брови, расширенные, мгновенно покрасневшие от гнева глаза, раздутые ноздри, сжатые челюсти и какой гордый поворот головы!» Ни одного слова не произнесено юнгой, но как ясны черты его характера — гордого, самолюбивого, вспыльчивого.

Мысли о далекой родине не оставляют Куприна на чужбине. С тоской думал он о том, что в чужом краю люди живут свободнее, чем в его России. «...Мне тяжело и скучно. Чужой праздник! И я чувствую себя неприглашенным гостем на чужом пиру. Увы! Судьба моей прекрасной родины находится в руках рыцарей из-под темной звезды...»

Такие мысли нередко заставляли грустить Куприна. Поэтому особенно радостной была для него весточка от А. М. Горького, жившего в то время на Капри. «Как раз в ту пору один знаменитый русский писатель, которому я навсегда останусь признателен за все, что он для меня сделал, и главное, светлую и чистую душу которого я глубоко чту, написал мне любезное письмо в Ниццу, приглашая погостить у него несколько дней на самом юге Италии, на островке, где он проживает вот уже несколько лет. Это приглашение радостно взволновало меня. Я тотчас же собрался в дорогу».

Одних приведенных строк достаточно, чтобы опровергнуть утверждение П. Н. Беркова, будто Куприн в эти годы стал недругом Горького.

«Вы меня очень тронули, дорогой, добрый Алексей Максимович, что не совсем забыли обо мне,— писал Куприн Горькому.— Без зова, правду сказать, я не решился бы к вам приехать: знаю, как вас осаждают. А теперь непременно приеду, даже через несколько дней» [1].

Куприн из Генуи добирается пароходом до Корсики с намерением оттуда ехать на Капри, но всеобщая забастовка итальянских моряков лишает его этой возможности, и он пишет Горькому:

«Из-за забастовки застрял в Ливорно и едва смог вернуться в Ниццу...

Ежедневно вздыхаю о том, что не успел повидаться с Вами,— так мечтал об этом!» [2]

Правда, и процитированные письма к Горькому, письма к Ф. Д. Батюшкову, в которых Куприн говорит о своем уважении к великому писателю, и строки горячей признательности в очерках — все это приходится на более поздний период, нежели факты «отхода» от Горького, приведенные П. Н. Берковым. Но мы хотели лишь подчеркнуть, что некоторые отрицательные высказывания Куприна о Горьком после поражения революции 1905 года нельзя рассматривать как выражение продуманной позиции Куприна по отношению к Горькому.

Знакомясь с бытом, нравами, характером народов, жизнь которых он наблюдал во время путешествия, Куприн особо останавливается на всем том, что поддерживает его мысли об огромных духовных возможностях, дремлющих в народной массе. В очерках «Лазурные берега» звучат некоторые мотивы, которые ранее были воплощены в одном из его лучших произведений — в рассказе «Гамбринус».

В маленьком кабачке старой части Марселя, в угарном чаду, где двигаются, словно утопленники, матросы, городской сброд и проститутки, появляется старик с самодельной гитарой. Его прекрасная игра облагораживающе действует на людей. Воцаряется благоговейное молчание,

---

[1] ИМЛИ. Архив А. М. Горького. ПГ-РЛ.
[2] Там же.

светлеют грубые, обожженные солнцем, обветренные лица, недолгое счастье охватывает присутствующих.

В образе самого старика, чья игра как бы очищает людей от скверны, писатель раскрывает прекрасное, таящееся в недрах народа. Куприн утверждает возможность достижения такого счастья, которого не могут дать деньги. Это счастье даруется приобщением к красоте. Куприн не выдумал старика с гитарой, но он усилил в его образе черты эпически-легендарного. «Человек этот ни с кем не здоровается и как будто даже никого не видит. Он спокойно опускается на корточки наземь, около стойки, затем ложится вдоль ее, прямо на полу, лицом кверху. В продолжение нескольких секунд настраивает свой удивительный инструмент, потом громко выкрикивает на южном жаргоне название какой-то народной песенки и начинает лежа играть».

Изображая человека, на которого снизошла благодать прекрасного, писатель стремится внушить, что этот человек знает нечто неведомое другим людям, чем-то отличается от них, что он приносит людям красоту, но сам остается замкнутым в своем внутреннем одиночестве.

Старый гитарист приходит неведомо откуда, с негодованием отвергает деньги и уходит так же внезапно, как и пришел, не пожелав ни с кем общаться. И тщетными окажутся надежды Куприна встретить его впоследствии в каком-нибудь кабачке старого города. Однако Куприн был далек от мысли рисовать «избранного», творящего для «избранных», живущего в пресловутой «башне из слоновой кости». Призвание человека, озаренного прекрасным, заключается, по мысли писателя, в том, чтобы одарить людей этим прекрасным.

* * *

В конце июля 1912 года Куприн возвращается на родину. В интервью, данном по поводу своей поездки за границу, он вновь подтверждает, что для него самым интересным было соприкосновение с «улицей». Он не упускает также случая лишний раз подчеркнуть, что для него «было бы большой радостью повидаться с Горьким» [1].

---

[1] «Биржевые ведомости», 1912, 7 сентября, вечерний выпуск.

Петербургская жизнь снова вовлекает писателя в свою орбиту. Встречи с писателями, актерами, посещения цирка и различных спортивных зрелищ отнимают у него много времени и мешают осуществлению творческих замыслов[1]. А работы накопилось уйма. Надо продолжать вторую часть «Ямы», писать начатый роман «Нищие», закончить очерки «Лазурные берега», закончить и отделать ряд рассказов.

С 1913 по 1915 год Куприн написал небольшое количество рассказов, так как одновременно работал над второй частью повести «Яма». Из этих рассказов наиболее значительными в идейном и художественном отношении были рассмотренные выше «Черная молния» и «Анафема».

Чем больше углублялись противоречия в русской общественной жизни, чем более расшатывались основы самодержавного строя и приближалась революционная буря, тем труднее было поднимать значительные социальные вопросы писателям, стоявшим на отвлеченных гуманистических позициях, не умевшим разобраться в политической обстановке.

Творчество Куприна становится более пестрым, порою мелкотравчатым. Таков рассказ «Слоновья прогулка» — о бегстве из зоопарка и смерти слона Зембо, рассказ, несколько повторяющий мотивы «Изумруда», но далеко уступающий ему по художественным достоинствам; таков рассказ «Капитан», в главном герое которого Куприн пытался воплотить некоторые черты Ларсена — «сверхчеловека» из романа Джека Лондона «Морской волк»; таков рассказ «Винная бочка» — о злоключениях влюбленного товарища прокурора.

Нельзя сказать, что в этот период все рассказы Куприна идейно и художественно малозначительны. Но они зачастую являются перепевами ранее написанного, вариациями уже использованной темы. В других случаях писатель «плывет» по автобиографическому течению. Таковы рассказы «В медвежьем углу», «Святая ложь», «Запечатанные младенцы». Хотя эти произведения и не лишены художественных достоинств, они все же менее значительны, чем ранее созданные автобиографические произведения.

---

[1] См.: К. А. Куприна. Куприн — мой отец. М., «Советская Россия», 1971.

* * *

В октябре 1912 года Куприн уезжает в Гельсингфорс (Хельсинки), где живет в санатории. Здесь под нажимом редакции московского альманаха «Жатва» в порядке выполнения договорных обязательств ему приходится много времени уделять не очень удачной повести «Жидкое солнце». Зато ему удается доработать «Черную молнию» и начать «Анафему»,— кончал он этот рассказ в Гатчине, где поселился с января 1913 года. Живя в Гатчине, он избегает знакомства с местной интеллигенцией, предпочитая беседы с простыми людьми, и, как сам он говорит, «создает себе полную иллюзию деревни», иллюзию, необходимую для его душевного покоя [1].

Устремление к природе, к простым людям, быть может, наиболее характерная черта духовного облика Куприна. Во всяком случае, это наиболее устойчивая его особенность. Для его отношения к общественной жизни, идейной борьбе, напротив, характерна смена настроений.

Это проявилось и в отношении Куприна к литературным течениям. Он не отличался щепетильностью в выборе органов печати, что частично можно объяснить вечной нуждой. Например, он печатался в еженедельной газете «Весна», выходившей под девизом: «В политике вне партий, в литературе вне кружков, в искусстве вне направлений».

Дал Куприн согласие печататься и в символистском журнале «Дневники писателей», основанном Федором Сологубом.

Означало ли это, что Куприн отказался от демократических традиций великой русской литературы, традиций

---

[1] В письмах этого периода Куприн не скрывает презрения к представителям петербургской богемы, которых называет «венскими друзьями» (имеется в виду «литературный» ресторан «Вена»; классическое описание этого ресторана дано Горьким в «Жизни Клима Самгина»). Стремясь освободиться от назойливых «друзей», Куприн поселяется в Гатчине, тщательно скрывая свое местопребывание. Вот строки из его письма к Батюшкову от 5 декабря 1906 года: «Я боюсь нашествия моих венских друзей, и тогда пропала работа, пропало радостное настроение труда, пропала трезвая жизнь, с таким трудом установленная» (Рукописный отдел ИРЛИ). Однако по слабости характера Куприн вновь и вновь оказывается в плену кабацких завсегдатаев. Очевидно, влиянием этой среды объясняются и беспринципные интервью, которые Куприн охотно давал корреспондентам газет, желавшим видеть в нем поборника индивидуализма.

Чехова и Толстого, которые он так почитал, от тех эстетических идеалов, которые его воодушевляли? Отнюдь нет.

Узнав, что «Новый журнал для всех» перешел во владение к реакционному издателю Гарявину, Куприн подписал коллективное письмо литераторов о прекращении сотрудничества в этом органе.

В газете «Киевская мысль» Куприн поместил отчет об одной из своих лекций о литературе. В нем говорится:

«Все старые писатели, писатели-реалисты... знали секрет, как надо трогать и волновать читателя. Современные писатели делают не то и не так, как нужно. Но все же между ними есть художники, приобщенные к идеалам всей русской литературы. К ним относятся Горький, Короленко, Бунин, Серафимович, Скиталец, К. Тренев... Но кроме этих художников, преданных быту и старым реалистическим традициям, есть еще... группа писателей, которые пишут, не задумываясь над тем, *для чего* они пишут. Из их лагеря вышли нелепые девизы: искусство для искусства, смерть быту и проч. Это значит, что... им совершенно неведомо то внутреннее сияние, то «во имя», которым светилась вся русская литература, начиная с Пушкина» [1].

Куприна никогда не покидала вера в великое будущее русской литературы. С грустью говоря об идейном и художественном падении литературы, он не сомневается в том, что это недолго продлится, что снова появятся писатели, «о которых заговорит весь мир».

Среди современников он выше всех ставит А. М. Горького. «Я считаю последние вещи Горького очень талантливыми» [2],— говорил он. Еще раньше, в самые трудные годы для русской литературы, он заявлял: «Я верю в великое будущее русской литературы. Ни реакция, ни декаденты...— ничто не может погубить ее» [3].

Среди многих высказываний Куприна о литературе и о собственном творчестве есть одно, являющееся отправной точкой для понимания его творческой личности: «Меня влечет к героическим сюжетам. Нужно писать не о том, как люди обнищали духом и опошлели, а о торжестве человека, о силе и власти его» [4].

---

[1] «Киевская мысль», 1914, 10 марта, № 69.

[2] «Биржевые ведомости», 1913, 12 июня, № 13593, вечерний выпуск.

[3] «Биржевые ведомости», 1907, 10 декабря, № 10313.

[4] «Биржевые ведомости», 1913, 21 сентября, № 13764, вечерний выпуск.

Эстетические взгляды Куприна с особенной полнотой раскрываются в его заметках и статьях о Л. Толстом, Чехове, Горьком.

Мечта Куприна о торжестве подлинного человеческого, прекрасного определила его отношение к своим предшественникам, в том числе к Чехову, творчество которого Куприн воспринимал как своего рода программу.

Хотя очерк Куприна о Чехове относится к более раннему периоду, нам хотелось бы рассмотреть его более подробно именно здесь, ибо в этом интересном художественно-публицистическом произведении отразилось то эстетически-моральное кредо, которому Куприн, несмотря на отдельные свои заблуждения, оставался верен и в годы реакции и в годы нового общественного подъема.

В русской буржуазной и либерально-народнической критике сложилось убеждение, что Чехов — талант созерцательный, порожденный сумеречной эпохой безвременья. Например, А. И. Богданович писал: «Преобладавшее в 80-е годы унылое настроение отравило Чехова, который не совладал с ним, отдался ему всецело во власть и помер в нем» [1]. А. И. Богданович приходит к выводу, что в творчестве Чехова нет идейного центра, нет жизненной перспективы.

Ныне уже развеяна легенда о безыдейности и аполитичности великого писателя, легенда, продиктованная тем, что критике далеко не сразу стали доступны идейные глубины творчества Чехова. Следует сказать, что Куприн наряду с Горьким одним из первых способствовал преодолению этой легенды.

Есть небольшие очерки, существенно дополняющие наши представления о писателях и сто́ящие больше, чем целые монографии. Таковы очерки А. М. Горького о Л. Н. Толстом, о Леониде Андрееве, о Чехове. Если мы зримо представляем существенные черты необычайно глубокого, сложного и трудного характера Толстого, то этим мы во многом обязаны Горькому. В его очерке соединяются прозорливое понимание души гения, любовпая осторожность, рожденная соприкосновением с ним, и художественное мастерство, без которого немыслимо ярко передать могучие проявления человеческого духа.

---

[1] А. И. Богданович. Годы перелома. СПб., книгоиздательство «Мир божий», 1908, с. 119.

А в очерке о Чехове Горьким гениально нарисован светлый образ писателя, соединявшего исключительную душевную тонкость, поэтичность с непримиримой ненавистью к пошлости, с едко-насмешливым отношением к интеллигентски-обломовской пассивности, расхлябанности, пустозвонству.

К числу подобных эстетически значительных литературных портретов принадлежит и очерк Куприна о Чехове. Написан он очень просто, безыскусственно, но с огромной одухотворенностью, нежностью, то есть в манере, в которой, кажется, только и можно писать о Чехове. Удивительное художественное свойство этого очерка заключается прежде всего в том, что из рассказа об отношении великого писателя ко многим людям, посещавшим его, из описаний его внешности, его дома в Ялте, быта вырастает образ не просто знаменитого человека, а образ того редкого и неповторимого художника, которого мы ощутили, читая его произведения. Все элементы, создающие образ Чехова, органически слиты. Он обрисован как человек необычайно деликатный, мучительно переживающий человеческую пошлость, грубость, неловкость.

Куприн выделяет и другую черту характера Чехова — его постоянное стремление возвысить человека, видеть его, быть может, более умным, талантливым, искренним, чем он был на самом деле. Чехов глубоко верил в возможности человеческого духа и таланта, и он считал необходимым укреплять в человеке веру в самого себя.

В художественном портрете Чехова, нарисованном Куприным, внешнее все время как бы освещается внутренним. Чехов изображен в его национальных и типических чертах, у него очень русское, народное лицо, а потому он похож «на земского врача или на учителя провинциальной гимназии». Но когда это простое лицо озаряется мыслью, игрой чувств, то, замечает Куприн, оно становится самым тонким, прекрасным, одухотворенным лицом из всех им виденных.

Обстановку рабочего кабинета Чехова описывали многие, но вот деталь, которую не найти во всех описаниях, которая говорит больше, чем подробное перечисление предметов домашнего обихода: «По обоим бокам окна спускаются прямые, тяжелые темные занавески, на полу большой, восточного рисунка, ковер. Эта драпировка смягчает все контуры и еще больше темнит кабинет, но

благодаря ей ровнее и приятнее ложится свет из окна на письменный стол». Эта деталь, как и другие, приводимые Куприным, дорисовывает впечатление о человеке мягком, болезненно реагирующем на все резкое, даже на резкий свет, огрубляющий, подчеркивающий контуры вещей.

Опровергая сложившееся о Чехове мнение, Куприн прибегает к публицистическим приемам: «О, как ошибались те, которые в печати и в своем воображении называли его человеком равнодушным к общественным интересам, к мятущейся жизни интеллигенции, к жгучим вопросам современности. Он за всем следил пристально и вдумчиво; мучился и болел всем тем, чем болели лучшие русские люди. Надо было видеть, как в проклятые, черные времена, когда при нем говорили о нелепых, темных и злых явлениях нашей общественной жизни,— надо было видеть, как сурово и печально двигались его густые брови, каким страдальческим делалось его лицо и какая глубокая, высшая скорбь светилась в его прекрасных глазах». И далее: «Странно — до чего не понимали Чехова! Он — этот неисправимый пессимист,— как его определяли,— никогда не уставал надеяться на светлое будущее, никогда не переставал верить в незримую, но упорную и плодотворную работу лучших сил нашей родины».

Чеховская вера в будущее России была особенно близка и понятна Куприну, потому что он при всех своих колебаниях сам был воодушевлен этой верой.

По сравнению с горьковским очерком купринский кажется несколько односторонним. Куприн выделяет в облике Чехова преимущественно черты деликатности, мягкости, мечтательности. Однако и в таком освещении портрет получился очень яркий.

Очерк Куприна «Памяти Чехова» вызвал большой резонанс в литературных кругах. О нем много писали на страницах прессы даже спустя несколько лет после его появления. Прогрессивной критикой очерк был оценен положительно. «Воспоминания Куприна об А. П. Чехове, в свое время напечатанные в одном из сборников «Знание», едва ли не самое удачное из всего посвященного русскими писателями памяти погибшего художника,— констатировал критик С. Андрианов.— С редким мастерством, любовью и проникновением вычерчивает Куприн мягкий, хрупкий, деликатный облик этой изящной души, застигнутой суровым безвременьем и знавшей

так мало радости в своей недолгой, подвижнической жизни»[1].

Если Куприн не мог воссоздать тип нового человека, то, обращаясь к прошлому, он видел в русской жизни людей, собственным примером, своими творениями делавших огромный вклад в процесс преображения жизни. С искренней, великой гордостью Куприн писал: «Точно золотые звенья одной волшебной цепи, начатой Пушкиным и увенчанной Толстым, точно сияющие звезды одного вечного созвездия, горят над нами в неизгладимой высоте бессмертия прекрасные имена великих русских писателей. В них наша совесть, в них наша истинная гордость, наше оправдание, честь и надежда. И, глядя на них сквозь черную ночь, когда наша многострадальная родина раздирается злобой, унынием, отчаянием и унижением, мы все-таки твердо верим, что не погибнет народ, родивший их, и не умрет язык, их воспитавший»[2].

Куприн не смог полностью разобраться в том, что толстовская проповедь смирения и всепрощения имеет реакционное значение, особенно в эпоху обострения классовой борьбы. Но все же для него ценнее Толстой-художник, чем Толстой-проповедник. Л. Толстой для него особенно дорог своим отношением к человеку, воссозданием чистых, благородных, самобытных натур, характеров, как бы выхваченных из действительности.

Вечно находясь в мучительных поисках героя, в образе которого он мечтал воплотить надежды и стремления русских людей, не потерявших надежду на преображение жизни, Куприн с неподдельным восторгом говорил о чудотворно-живых, изумительных образах, созданных великим художником, образах, в которых воплотились с одинаковой силой и общечеловеческие и национальные черты характера русских людей, душевно богатых и чистых. Толстой недосягаемо велик потому, что «прелестью своего художественного гения он точно сказал нам: «Смотрите, как лучезарно-прекрасен и как велик человек!»

В высказываниях о Чехове и Толстом сформулирован и эстетический идеал самого Куприна. Углубляясь в исследование человеческой души, стремясь раскрыть ее движения, воздействие внешних обстоятельств на человека, «перекличку» различных голосов внутри человека в

---

[1] «Вестник Европы», 1909, № 11, с. 88.
[2] «Русское слово», 1910, 14 ноября, № 263.

минуты напряжения или смятения духа, Куприн учился у Толстого и Чехова. Он делает своим девизом следующие слова Толстого: «Герой моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда».

* * *

Атмосфера шовинизма и ура-патриотизма в годы первой мировой войны не оказала заметного влияния на творчество Куприна. Кое-какие стихи, отдельные малоудачные очерки, водевиль «Лейтенант фон Пляшке» — величина ничтожная в литературном наследии писателя [1]. Но они, как и публицистические выступления и высказывания Куприна, говорят о неправильном понимании им сущности империалистической войны. Единственного виновника мировой бойни он видел в милитаристской Германии, а потому Россия и ее союзники являлись для него жертвами несправедливого нападения. Не понимая, что война была затеяна империалистами разных стран в целях нового передела мира, Куприн считал, что Россия ведет справедливую войну и что нужно поддерживать «патриотические» настроения народа.

В первый период войны Куприн испытывал патриотический подъем, считая, как он писал Ф. Д. Батюшкову, что разгром прусского милитаризма «обеспечит Европе и всему миру полный плодотворный отдых от войны и вечного изнурительного вооруженного мира» [2].

Куприн, чрезвычайно редко прибегавший к стихотворной форме, пишет:

---

[1] За годы войны литературная деятельность Куприна часто и надолго прерывается поездками. Так, в письме сестре, С. И. Можаровой, датированном 1 декабря 1916 года, Куприн признается: «Я, милая Соня, так давно ничего не писал, что, кажется, перезабыл грамматику и скоро совсем писать разучусь». В другом письме он несколько юмористически рассказывает о недавно совершенном турне по Кавказу (на лошадях, впроголодь, без ночлега!) с лекциями о литературе: «Лекции мои имели громадный успех, но я больше пяти не мог одолеть. За остальные пять по контракту должен заплатить неустойку... Все собранные деньги проедены и растрачены на дорогу. Остался еще непокрытым взятый мною аванс. Лектор я оказался совсем неспособный. Хуже любого сельского попа» (ЦГАЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 141).

[2] Из письма к Ф. Д. Батюшкову, 1915. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 115.

Великий подвиг совершает, боже,
Смиренный твой, незлобивый народ,
Не ведая в губительном огне,
Что миру он несет освобожденье
И смерть войне [1].

Не только слабостью Куприна как поэта объясняется выспренний и слащавый тон этих строк. Ура-патриотической литературе всегда был присущ высокопарно-паточный слог, и не избежал этого фальшивого тона и Куприн в тех случаях, когда он поддавался шовинистическому угару [2].

Помимо общей смутности политических взглядов Куприна в этих наивных ура-патриотических восторгах сказались и некоторые факты биографии писателя, который готовился когда-то к военной карьере. В «Поединке» он показал психологическое состояние человека, опьяненного «величием» военной службы, ощущающего себя «вождем».

«Легким и лихим шагом выходит Ромашов перед серединой своей полуроты. Что-то блаженное, красивое и гордое растет в его душе. Быстро скользит он глазами по лицам первой шеренги. «Старый рубака обвел своих ветеранов соколиным взором»,— мелькает у него в голове пышная фраза в то время, когда он сам тянет лихо, нараспев:

— Втор-ая полуро-ота-а...

Красота момента опьяняет его. На секунду ему кажется, что это музыка обдает его волнами такого жгучего, ослепительного света и что медные, ликующие крики падают сверху, с неба, из солнца... сладкий дрожащий холод бежит по его телу и делает кожу жесткой и приподнимает и шевелит волосы на голове».

Куприну не стоило большого труда «войти в образ» своего героя — образ до некоторой степени автобиографический. Но военная служба в заштатном Проскурове не очень-то баловала героизмом и романтикой. И вот писатель — уже с мировым именем — призван на службу и командует ротой в пехотной резервной части в Гельсингфорсе. Вскоре в одной из газет можно прочесть строки о самом Куприне, напоминающие переживания Ромашова на смотре:

---

[1] А. Куприн. Рок.— «Невский альманах», 1915, с. 27.

[2] О восприятии Куприным первой мировой войны рассказывается в кн.: К. А. Куприна. Куприн — мой отец. М., «Советская Россия», 1971, с. 63—65.

«...В серой седоватой папахе, с шашкой через плечо, он вел куда-то за собой отряд... солдат...

Как радостно быть во главе хоть небольшого отряда.

Невольно заражаешься их выносливостью, выдержкой и духом могучим... это войско, с которым можно сделать что угодно!..»[1]

В отношении Куприна к империалистической войне было много от ранних впечатлений, он в данном случае руководствовался больше чувствами, чем разумом.

И вместе с тем, как правдивый и честный художник, Куприн видел, что не только он сам, но и другие писатели не способны показать подлинную сущность войны, воссоздать ее будни. «Все рассказы и стихотворения, какими наводнены наши печатные органы, к сожалению, далеко не литературны и совершенно неправильно живописуют быт войны» [2],— огорченно писал он.

Среди произведений Куприна, посвященных теме войны, выделяется рассказ «Канталупы», воспроизводящий обстановку разложения в царских учреждениях в годы великого народного бедствия. Правда, в рассказе не указано время действия, да это и не могло быть сделано по жесточайшим цензурным условиям, но острота поставленной темы и все «приметы» обстановки говорят сами за себя.

Рассказ «Канталупы» написан с той особой, ясной простотой, которой отличаются лучшие произведения Куприна. Это рассказ «бессюжетный»,— описывается день чиновника, нажившего взятками крупное состояние. Вся прелесть этого произведения в великолепно очерченном образе его «героя», чиновника Бакулина, в правдивой, точной живописности бытовых сценок, из которых и состоит рассказ. Первые из этих сценок — завтрак Бакулина со спекулянтом Рафаловским в ресторане «Торжок» и прием Бакулиным посетителей в ведомстве «поставок, закупок и транспортов» — обрисовывают рабочий день чиновника, а встреча его с семьей, любовная интрижка со свояченицей Софочкой, сладостные минуты ухода за произрастающими в парниках дынями и сцена молитвы перед сном воссоздают его личную жизнь.

Характерная черта нарисованного писателем человека состоит в двойственности его поступков и всего облика.

---

[1] «Биржевые ведомости», 1914, 15 декабря, № 14528, утренний выпуск.

[2] «Биржевые ведомости», 1915, 14 мая, № 14329, утренний выпуск.

На работе Бакулин — холодный и ловкий делец, циничный взяточник, своего рода психолог, знающий, с кого и как можно сорвать. Дома это мещанин, респектабельный, «лирически» настроенный, окруженный почетом и уважением семьи. И эти свойства обывателя, умиляющегося над взращенными им дынями, принимающего как сладкую награду за «труды» наивное увлечение молоденькой свояченицы, так же органически ему присущи, как и холодное, подлое делячество.

Бакулин не лишен некоторой рефлексии. Писатель тонко показывает, как Бакулин-семьянин пытается оправдать Бакулина-взяточника. Куприн использует здесь свой излюбленный прием самораскрытия персонажа. На этот раз самораскрытие, как и в рассказе «Мирное житие», совершается во время молитвы. В углу спальни Бакулина висит лик святителя Николая, который вступился за вора, укравшего кусок хлеба для своей голодной семьи. Этот штрих подчеркивает фарисейство Бакулина. «Я же ведь, если что и беру, то не на роскошь, а для семьи. Пусть живут в холе, без озлобляющей борьбы, добрыми и кроткими. Другие там кутят, пьянствуют, играют, разоряются на женщин, на бриллианты и автомобили... А я... мое немудреное развлечение — одни канталупы, чистое сладостное занятие. Бог, ей-богу, дойду до миллиона и все брошу. Уйду со службы, займусь добрыми делами, буду тайно творить милостыню, церковь построю... не церковь, а так... часовенку... Только бы до миллиона... И потом: ведь все, что мною приобретено, записано не на мое имя, а на имя жены. Я — что же? Я бескорыстен...»

В рассказе при всей его внешней незатейливости содержится большое сатирическое обобщение: накопитель и лицемер предстает во всей своей красе. Рассказ был написан в годы войны, а потому невидимым фоном для «мирного жития» Бакулина явилось всенародное бедствие, и этот фон, хотя и находившийся вне рамок рассказа, зловеще окрашивает фигуры буржуазных стяжателей, для которых народное горе — источник новых прибылей.

* * *

Куприна и в этот период не оставляет мечта о создании широкого полотна, раскрывающего всю сложность социальной жизни. Создавая рассказы, он упорно работает

над повестью «Яма». Завершение повести несколько задержалось в связи с мобилизацией в армию. В июне 1915 года в сборнике «Земля» было напечатано окончание повести, и... комитет по делам печати наложил на книгу арест.

Повесть «Яма» — наиболее спорное произведение Куприна. Уже опубликование в 1909 году ее первой части в сборнике «Земля» вызвало самые разнообразные и противоположные критические отзывы. И ныне еще не сложилось определенное и устойчивое мнение об этой самой крупной по объему вещи Куприна.

Между тем «Яма» всегда вызывала интерес у читателей. Произведение это с его достоинствами и недостатками — плод большого и тяжелого труда писателя. Собирать материал для повести Куприн начал еще в 90-е годы.

Подготовительную работу он проводил очень усердно и тщательно. В письмах к Ф. Д. Батюшкову Куприн просит выслать ему книгу З. Воронцовой «Записки певицы из шантана» и официальные правила для женщин, живущих в публичных домах. Писатель внимательно изучал печатные свидетельства, архивные материалы.

Вряд ли следует целиком соглашаться с мнением, высказанным о повести П. Н. Берковым: «Непониманием законов общественного развития, признанием низменности человеческой природы объясняется неудача самого крупного по объему и наименее сохранившего для советского читателя значение произведения Куприна — повести «Яма» [1].

Непонимание законов общественного развития действительно отрицательно сказалось на идейном и художественном строе повести. Но можно ли требовать от Куприна, чтобы он вскрыл причины возникновения проституции, ставшей одной из самых страшных язв буржуазного общества? И если писатель был не в состоянии вскрыть социальные корни проституции, значит ли это, что повесть не представляет интереса для советского читателя? Проституция и теперь продолжает оставаться кровоточащей язвой в буржуазных странах, и повесть Куприна помимо ее несомненных художественных достоинств имеет немалое познавательное значение.

Нельзя дать правильную идейную оценку «Ямы» вне конкретной историко-социальной атмосферы, в которой

---

[1] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 134.

возник и осуществился замысел этого произведения. В России в начале 900-х годов особенно жарко разгорелись споры между «регламентаристами» и «аболиционистами», иными словами, между сторонниками и противниками врачебно-полицейского надзора за проституцией. Кроме того, с 1908 года началась подготовка к Первому Всероссийскому съезду по борьбе с проституцией, состоявшемуся в 1910 году.

Куприн разделял буржуазно-гуманистическую точку зрения, которой руководствовались наиболее передовые участники съезда и которую частично излагает в «Яме» журналист Платонов.

Некоторые из современных Куприну критиков с восторгом встретили повесть. «Появилась вещь, какой не появлялось со времен «Крейцеровой сонаты», вещь, способная ударить по сердцам с потрясающей силой»,— писал критик А. Измайлов [1].

Если восторги А. Измайлова и преувеличены, то причина их вполне понятна. Даже буржуазная критика в годы столыпинской реакции не могла безучастно относиться к мутному потоку порнографической литературы, заполнившему книжный рынок. Восхваление патологических извращений, садистских страстей, попрание простейших принципов морали — все это возмущало всех, кому сколько-нибудь были дороги судьбы родной литературы. Другой критик, В. Боцяновский, считал, что «Яма» всем своим строем противостоит порнографической литературе, «развенчивает героев пола» [2].

Но этим и другим положительным оценкам противостоят иные мнения. Л. Толстой прочитал только первые страницы повести и в письме к А. Б. Гольденвейзеру оценил ее следующим образом: «...Я знаю, что он как будто обличает. Но сам-то он, описывая это, наслаждается. И этого от человека с художественным чувством нельзя скрыть» [3]. В. В. Воровский писал о первой части «Ямы», что она носит «чуждый Куприну характер идеализации, и самый стиль последней его повести пропитан чуждой ему слащавостью» [4].

---

[1] «Биржевые ведомости», 1909, 18 апреля, № 11064.

[2] «Волынь», 1909, 27 апреля, № 113.

[3] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., «Художественная литература», 1959, с. 303.

[4] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 258.

Надо прежде всего сказать, что почти все написанное о «Яме» относится ко времени появления ее первой части. И этим обусловлена односторонность отзывов. Но и анализ всей повести заставляет отметить известный разрыв между замыслом и его художественным воплощением.

Создавая свою повесть, Куприн руководствовался гуманистическими стремлениями. С глубоким сочувствием относится он к женщинам, оказавшимся на дне жизни. Образы проституток, созданные писателем, жизненны, художественно ярки, достоверны. Именно жизненная правда, точность и глубина психологических зарисовок составляют сильную сторону повести. Как не похожи друг на друга, внутренне и внешне разнообразны все эти несчастные женщины, собранные в «домах» Ямы. Не потерявшая чувства гордости, кончающая самоубийством Женя; близкая к безумию Паша; кроткая в трезвом состоянии и опасно-скандальная в пьяном виде Манька Маленькая; лицемерная, образованная, с сильной волей, знавшая когда-то иную жизнь Тамара; по-крестьянски простодушная Нина и другие — все это живые и великолепно описанные характеры.

За исключением резонерствующих персонажей, мастерски написаны и все другие образы «Ямы». Как живые, предстают перед нами содержатели дома терпимости — Анна Марковна и ее муж Исай Саввич. Она как будто бесцветное существо, а на деле ни перед чем не останавливающаяся преступница, торгующая живым товаром, чтобы сколотить состояние и дать образование своей единственной дочери. Очень ярок художественно образ ее безвольного и тупого мужа, находящегося под башмаком у жены. Не менее удались писателю и образы старшей экономки — немки Эльзы Эдуардовны, жестокой стяжательницы, извращенной садистки; землемера «Ваньки-Встаньки», потерявшего подобие человеческой личности, упавшего на самое дно «ямы», ставшего шутом для ее обитателей; околоточного надзирателя Кербеша.

С целью более широкой типизации автор не уточнял место действия. Он заявил в газетном интервью: «Я избегаю портретности. «Яма»— это и Одесса, и Петербург, и Киев» [1]. Местом действия является окраина «большого южного города». Хотя писатель действительно избегает

[1] «Киевская мысль», 1909, 12 июня, № 160.

«портретности», но колорит южного города передается им во многих деталях произведения.

Необычайное разнообразие действующих лиц повести, умение выделить в каждом из них наиболее выпуклые черты характера, яркое изображение обычаев и нравов городской окраины — все это свидетельствует о том, что Куприн и здесь остается крупным художником.

Почему же при всех своих несомненных достоинствах повесть не стала выдающимся явлением в русской литературе?

Частичная неудача «Ямы» объясняется особенностью социально-политических воззрений писателя, сказавшейся как на идейном содержании, так и на художественных достоинствах повести.

Куприн рассказывает о том, что увидел, рассказывает мягко, задушевно, спокойно. Все его симпатии на стороне несчастных женщин, они вызывают в нем сожаление, иногда глубокое сострадание. Повествование разворачивается медленно, детально, картины «дна» жизни следуют одна за другой длинной вереницей, с удивительной точностью и правдивостью передавая томительно-бедное, нищее духом существование, взрываемое подчас пьяным безумием, кровавыми драками, самоубийствами и убийствами. Но и тогда тон рассказа продолжает оставаться спокойным, и даже в отступлениях от автора не слышится резкого голоса осуждения, гнева.

Из сказанного отнюдь не следует, что писатель не разоблачает, не стремится к каким-то обобщениям, не высказывает своего отношения к происходящему. Все это в повести есть, но беда, во-первых, в несостоятельности социальных обличений Куприна, а во-вторых, в том, что художественные описания существуют сами по себе, а разоблачительные декларации и обобщения, излагаемые устами одного из героев, Платонова, сами по себе.

Пафос обличения не вытекает непосредственно из картин жизни, эти картины не «сцементированы» негодованием, сатирическим обличением, бичующей иронией. В сущности, репортер Платонов не является в повести фигурой действующей. Он прежде всего комментатор картин, раскрывающихся перед читателем.

Уже в начале «Ямы» писатель вкладывает в уста Платонова тираду, которая определяет тональность повести. «...Материал здесь,— говорит Платонов о публичных домах,— действительно огромный, прямо подавля-

ющий, страшный... И страшны вовсе не громкие фразы о торговле женским мясом, о белых рабынях, проституции, как о разъедающей язве больших городов, и так далее и так далее... старая, всем надоевшая шарманка! Нет, ужасны будничные, привычные мелочи, эти деловые, дневные, коммерческие расчеты, эта тысячелетняя наука любовного обхождения, этот прозаический обиход, устоявшийся веками. В этих незаметных пустяках совершенно растворяются такие чувства, как обида, унижение, стыд. Остается сухая профессия, контракт, договор, почти что честная торговлишка, ни хуже, ни лучше какой-нибудь бакалейной торговли. Понимаете ли, господа, в этом-то весь и ужас, что нет никакого ужаса! Мещанские будни — и только».

Платонов неоднократно и в разных вариациях повторяет эту мысль. Он говорит, что любой «штришок» этого будничного существования во сто крат страшнее всего, что пишут и говорят о публичных домах разные «суетливые души» с их воплями: «Ах, регламентация! Ах, аболиционизм! Ах, живой товар!»

В речах Платонова вырисовывается позиция писателя. Куприн, конечно, прав, когда он издевается над «суетливыми душами», то есть над разными буржуазными моралистами и филантропами. Много справедливого и в том, что он говорит об ужасе «будничных мелочей» публичного дома. Но тут проявляется и односторонность, ограниченность позиции автора, приводящая к снижению темы, к подмене трагического и обличительного пафоса мастерским, но все-таки объективистским воспроизведением повседневности, воспринятой как бы статически, как нечто неизменное. Здесь Куприн отступает от традиций большой литературы. Вспомним трагедию Катюши Масловой, заключавшуюся именно в том, что ее чистая душа и светлая любовь растоптаны буржуазно-дворянским обществом. История Катюши Масловой и Нехлюдова исполнена глубочайшего драматизма, дышит пафосом гнева и обличения. Она является грозным обвинительным актом против всех господствующих устоев. Патетическое звучание романа «Воскресение» — в страстном протесте против отвратительного унижения человеческой личности, безжалостного подавления врожденного стремления человека к счастью.

Куприн показал в своей повести не мучительный процесс уродования человеческой личности под тяжелым

прессом буржуазных отношений, а уже изуродованного этим обществом человека, скатившегося на самое дно буржуазного общества. Ему казалось, что, правдиво изображая будни социального дна, он создаст страшную обличительную картину. Это было бы так, если бы картина «дна» была пронизана авторским отношением, пафосом возмущения. К сожалению, этого-то пафоса и не хватает повести. Справедливо осмеяв, как «надоевшую шарманку», фарисейские заклинания буржуазных моралистов, Куприн противопоставил этим заклинаниям лишь спокойное и трезвое наблюдение, пафос живописных и психологических деталей, но не пафос глубокого проникновения в социальную суть явлений. Он сделал шаг назад по сравнению со своими лучшими рассказами.

Куприн, конечно, не сознавал, что в «Яме» он описывал уродства жизни не с объективной, а с объективистской точки зрения. Возникшая в «Яме» натуралистическая описательность находилась в противоречии с теми эстетическими принципами, которые воплотились в ряде его предшествующих произведений,— с верой в человека, с воспеванием красоты, ненавистью к социальным силам, губящим эту красоту. В его намерения отнюдь не входило любование «дном» буржуазной жизни, и тем не менее при чтении «Ямы» действительно возникает ощущение, что автор иной раз немножко любуется создаваемыми им картинами, своеобразной «экзотикой» социальных закоулков.

В «Яме» философская часть как бы отделена от художественной ткани, существует самостоятельно, как некий «довесок». Рассуждения Платонова, социальный «эксперимент» студента Лихонина, берущего себе в подруги проститутку из дома терпимости,— все это как бы философски-исследовательская часть, разъясняющая основную картину. И это тоже ослабляет внутренний накал чувств, подлинный драматизм.

Выступления репортера Платонова, устами которого философствует и комментирует автор, калейдоскопичны и довольно сумбурны. Чувствительный и умный человек, Платонов представляет собой разновидность излюбленного героя писателя — рефлектирующего интеллигента. В нем есть кое-что и от Боброва, и от Ромашова, и от Назанского. По функции, которую он выполняет в повести, он ближе всего к размышляющему и бездействующему Назанскому.

Куприн хотел бы внушить читателям симпатию к Платонову, но этот резонерствующий и, в сущности, пассивно-эгоистический человек не воспринимается как положительный герой. Правильную характеристику Платонову дает В. Афанасьев:

«Бессилие Платонова в решении вопросов, которые он столь пространно обсуждает в беседе с Лихониным, полностью раскрывается в заключительных главах повести, когда пришедшая к репортеру накануне своего самоубийства Женя взволнованно спрашивает совета, как ей быть и что делать дальше. В ответ Платонов сначала растерянно твердит «не знаю» и только в самом конце дает совет, который до предела раскрывает сумбурную путаность его воззрений.

«Тебе стоит только пальцем пошевельнуть, чтобы видеть у своих ног сотни мужчин, покорных, готовых для тебя на подлость, на воровство, на растрату... Владей ими на тугих поводьях, с жестким хлыстом в руках!.. Разоряй их, своди с ума, пока у тебя хватит желания и энергии! Женечка, вот тебе простор для твоей необузданной мести, а я полюбуюсь тобой издали... А ты, ты замешена именно из этого теста — хищницы, разорительницы... Может быть, не в таком размахе, но ты бросишь их себе под ноги».

И эта пустая, отдающая дешевым провинциальным ницшеанством тирада преподносится в виде совета больной, измученной женщине, которая ищет простого человеческого слова участия!

Характерно, что, даже догадываясь о намерении Жени покончить жизнь самоубийством, Платонов не находит ничего лучшего, как сказать ей на прощанье: «Только глупостей не делай, Женечка! Умоляю тебя!»

Решив, очевидно, что таким образом он выполнил свой долг, Платонов спокойно отправляется на пристань продолжать разгрузку арбузов, а Женя возвращается в публичный дом, чтобы на следующий день покончить счеты с жизнью» [1].

Однако идеи, выражаемые Платоновым, представляют известный интерес, потому что в них выявляется умонастроение самого писателя.

Выводы, к которым Куприн приходит в повести

---

[1] В. Афанасьев. Александр Иванович Куприн. М., «Художественная литература». 1972, с. 111.

«Яма», противоречат многим его мыслям, рассыпанным в ряде рассказов того же периода. Куприн как бы в недоумении останавливается перед противоречивой сложностью чувств, диктующих поступки человека, перед крайними проявлениями духа, уживающимися в одном человеке. В качестве иллюстрации к своим выводам о двойственности человеческой натуры репортер Платонов приводит пример с содержательницей публичного дома, которая, и глазом не моргнув, «продаст на растление наших сестер и дочерей, заразит нас всех и наших сыновей сифилисом» и которая вместе с тем является нежной и заботливой матерью, бдительно ограждает свою дочь от всего дурного. Необъяснимым кажется Платонову, что сутенер и убийца, швейцар публичного дома Симеон смиренно набожен и глубоко религиозен. Не может понять Платонов, как полицейский, недавно лишь зверски избивавший демонстрирующих рабочих и студентов, участливо склоняется над заблудившейся маленькой девочкой и «трогательно, неуклюже» пытается утешить ее. Свои умозаключения Платонов завершает восклицанием: «Такая чертовская путаница — эта жизнь!»

В «Яме» Куприн как бы отказывается от «объяснения» поведения человека, от выявления резервов его духа, определения положительных качеств человеческой натуры, неустанно ведущих человека к преобразованию жизни.

Если нельзя раскрыть сущность человека и проявлений его духа и характера, то непознаваемы также явления социальной жизни, и писателю не остается ничего другого, как правдивое и точное воссоздание фактов, якобы более красноречивых, чем попытки раскрытия их.

Платонов заявляет, что его оставило холодным описание неким французским классиком (Платонов, надо полагать, имеет в виду «Последний день осужденного на казнь» Виктора Гюго) мыслей и ощущений человека, приговоренного к смерти, но глубоко взволновала хроникерская заметка, в которой осужденнный на смертную казнь преступник в ответ на замечание прокурора, что он забыл надеть чулки, коротко говорит: «Стоит ли?»

Не имея возможности раскрыть социальную сущность такого явления, как проституция, Куприн начинает размышлять о непознаваемости явлений жизни в целом. И это положение становится исходной точкой в обосновании им художественных принципов, которыми он руководствовался при написании «Ямы».

Говоря о точной и живописной детали как о решающем и чуть ли не единственном приеме художественного воссоздания действительности, Куприн не только смешивает понятия, но и начисто отказывает художнику в субъективном видении мира и преломлении жизненных явлений через призму его поэтической индивидуальности. Он предлагает рисовать картины жизни не путем обобщения фактов, а путем накапливания их, выбирая их не столько по их идейному значению, сколько по их рельефности и живописности. Куприн как будто забывает, что у русских классиков точная деталь, меткий штрих — лишь художественный прием, подчиненный задаче глубокого раскрытия сущности явлений и человеческой натуры.

В эстетических декларациях, сделанных им в «Яме», Куприн во многом смыкается с эстетикой натурализма. Правда, отношение к жизни у Куприна коренным образом отличалось от отношения к жизни таких, скажем, писателей-натуралистов, как Потапенко и Боборыкин. В отличие от них, он, точно воссоздавая факты, не собирался утверждать незыблемость буржуазного жизнеустройства. Он писал «Яму» в целях искоренения зла, но незнание того, как оно может быть искоренено, и ошибочные идейные принципы, которыми он руководствовался при написании повести, привели его к созданию статичной картины.

Это отнюдь не значит, что в «Яме» нет обличительных страниц, протеста против уродств буржуазного общества, его собственнической морали. Но этим протестом проникнуты — увы — не столько живые картины, сколько декларации Платонова. Из них, в частности, становится ясным, почему возникла некоторая слащавость в изображении «дна». Платонов говорит студенту Лихонину: «Вот вся их нелепая жизнь у меня как на ладони, со всем ее цинизмом, уродливой и грубой несправедливостью, но нет в ней той лжи и того притворства перед людьми и перед собой, которое опутывает все человечество сверху донизу».

Такие мотивы мы встречали в рассказах Горького, посвященных «дну». Пролетарский писатель на раннем этапе своего творчества противопоставлял буржуазному обществу босяков — людей, «выломившихся» из общества. Но главное в образах горьковских босяков — черты протеста против фарисейства буржуазного общества, нежелание подчиняться его «законам» и «морали», черты свободолюбия. Но ведь проституция со всем ее укладом, ее

духовной нищетой, распадом человеческого сознания — это лишь одна из уродливых сторон жизни буржуазного общества, нисколько не выходящая за рамки его морали. И более чем сомнительным представляется тезис Платонова об отсутствии лжи и притворства в отношениях между обитательницами «Ямы».

Награждая женщин, живущих в публичных домах, несвойственными им положительными качествами, Куприн впадает порой в слащавый тон. Писатель выступает против буржуазных установлений и морали. Но в этом очень искреннем протесте вновь выявляются ограниченность социальных взглядов Куприна, элементы анархизма, незнание того, как и что нужно строить, где искать нравственный идеал.

Устами Платонова Куприн говорит о светлой радости свободной, ничем не стесненной любви. Но этот идеал приобретает в повести анархическую окраску. Размечтавшись, Платонов говорит Лихонину, что проституция прекратится, «может быть, тогда, когда осуществятся прекрасные утопии социалистов и анархистов...» В смешении социализма с анархизмом особенно отчетливо проявилась идейная незрелость, политическая наивность Куприна.

Далекий от социальной борьбы, Куприн не представляет себе, на какой основе растет антагонизм между порабощенными и поработителями, где зреют силы, на которые возложена историческая миссия — сокрушить эксплуататорский строй. Устами другого своего героя, Лихонина, писатель делает заявление, которое является своего рода квинтэссенцией его социальных верований и надежд. «Ну да, я анархист,— говорит Лихонин Платонову,— потому что разум мой, когда я думаю о жизни, всегда логически приводит меня к анархическому началу. И я сам думаю в теории: пускай люди людей бьют, обманывают и стригут, как стадо овец,— пускай. Насилие породит рано или поздно злобу. Пусть насилуют ребенка, пусть топчут ногами творческую мысль, пусть рабство, пусть проституция, пусть воруют, глумятся, проливают кровь... Пусть! Чем хуже, тем лучше, тем ближе к концу... Пусть накопляется в человечестве зло и месть, пусть они растут и зреют».

Жизнь человечества Куприн уподобляет чудовищному нарыву, который зреет и, лопнув, затопит все.

И тогда человечество либо захлебнется в гное, либо выйдет обновленным, возродится к прекрасной жизни.

Эта декларация свидетельствует о неприятии Куприным действительности и вместе с тем о непонимании им исторического процесса. Он предоставляет события «естественному» ходу, не помышляя об организованной борьбе; писатель как бы забывает о том, что народные массы уже давно борются за свободу, он не видит, что эта борьба продолжается, несмотря на недавнее поражение революции.

Одной из ярких и привлекательных особенностей лучших произведений Куприна является социальный оптимизм, вера в то, что положительное начало все же победит вражду и ненависть. В «Яме» эта здоровая тенденция выражена куда менее ясно, чем в других произведениях писателя. Хотя Платонов и говорит, что нищета будет до тех пор, пока будет частная собственность, но он тут же соскальзывает к анархическому заявлению, что проституция не прекратится, пока существует... брак.

Выхода из мрачной действительности, порождающей «яму», не видят ни Платонов, ни Лихонин.

В первой части «Ямы» нет сюжетного стержня, который связывал бы воедино сцены из жизни проституток и их «клиентов». Композиция основана здесь на описании жизни «Ямы» с утра до вечера и изо дня в день. Единственным стержнем, объединяющим эту своеобразную хронику, является «комментарий» Платонова и Лихонина.

Первая часть «Ямы» заканчивается своего рода сюжетным «мостиком», который писатель перебрасывает ко второй части. Студент Лихонин, чей образ выдвигается во второй части на передний план, заявляет о своем желании произвести социальный эксперимент, спасти одну из девушек, живущих в «Яме». При этом писатель сразу же создает впечатление, что такого рода попытка должна кончиться неудачей.

Эксперимент Лихонина является сюжетной основой второй части «Ямы», законченной через несколько лет после первой. Вторая часть вызвала в основном отрицательные отзывы критики. А. Измайлов, ранее хваливший первую часть, писал о второй части, что она «...не удержалась на высоте первых обещаний» [1]. Более резко отозвался о второй части критик журнала «Русские

[1] «Биржевые ведомости», 1915, 16 июня, № 1907.

записки»: «Что-то фельетонное, вычитанное, мелкое, заурядное чувствуется и в бойкости этих сцен и в банальности общего течения рассказа» [1]. Этим оценкам противостоит статья К. Чуковского, который писал: «Это не та «Яма», которую мы все прочитали несколько лет тому назад. Это — книга великого гнева... Кербеш, Сонька Руль, Анна Марковна... Эмма... Горизонт — все они нарисованы так, что если бы я их встретил на улице, я узнал бы их среди огромной толпы» [2].

Мы полагаем, что все эти оценки не свободны от односторонности.

Во второй части преобладающее место занимает история отношений Лихонина и взятой им из дома терпимости проститутки Любы. Наряду с этой историей продолжается рассказ о жизни женщин в «заведении» Анны Марковны и дается своего рода вставная новелла о похождениях торговца «живым товаром» Горизонта.

Нельзя согласиться с К. Чуковским, что это «книга великого гнева». Но все же вторая часть социально была более острой, хотя выраженные в ней идеи не нашли яркого художественного воплощения.

Этот идейный сдвиг сказался в развенчании мнимых друзей народа, то есть тех кругов интеллигенции, которые воображали себя передовыми, делали попытки «помочь» народу, но эту помощь сводили к жалким паллиативам, не затрагивающим устои общества.

В книге П. Н. Беркова «Александр Иванович Куприн» есть вывод, вносящий путаницу в анализ идейной сущности творчества Куприна. «Среди произведений Куприна 1900—1916 гг.,— пишет П. Н. Берков,— особо важное место занимает небольшой рассказ «Попрыгунья-стрекоза». Здесь впервые — и, кажется, единственный раз — он поставил существеннейший вопрос в жизни русской интеллигенции между двумя революциями — 1907 и 1917 гг.» [3].

Пройти мимо этого вывода невозможно, так как он «перечеркивает» важнейшую тему в творчестве Куприна, выставляет в неверном свете его творчество в позорное для русской буржуазной интеллигенции десятилетие. Между тем именно отношение Куприна к российской

[1] «Русские записки», 1915, № 1, с. 349.
[2] «Нива», 1914, № 45, с. 22.
[3] П. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 129.

интеллигенции в эту эпоху имеет важнейшее значение для раскрытия его мировоззрения.

П. Н. Берков цитирует декларацию, вложенную писателем в уста одного из персонажей рассказа: «Вот,— думал я,— стоим мы, малая кучка интеллигентов, лицом к лицу с неисчислимым, самым загадочным, великим и угнетенным народом на свете. Что связывает нас с ним? Ничто. Ни язык, ни вера, ни труд, ни искусство. Наша поэзия — смешна ему, нелепа и непонятна, как ребенку. Наша утонченная живопись — для него бесполезная и неразборчивая пачкотня. Наше богоискательство и богостроительство — сплошная блажь для него, верующего одинаково свято и в Параскеву-Пятницу, и в лешего с баешником, который водится в бане. Наша музыка кажется ему скучным шумом. Наша наука недостаточна ему. Наш сложный труд смешон и жалок ему, так мудро, терпеливо и просто оплодотворяющему жестокое лоно природы. Да. В страшный день ответа что мы скажем этому ребенку и зверю, мудрецу и животному, этому многомиллионному великану? Ничего. Скажем с тоской: «Я все пела». И он ответит нам с коварной мужицкой улыбкой: «Так поди же попляши...»

Непонятно, почему П. Н. Берков рассматривает сущность этой декларации не как обобщение, не раз сделанное в художественных образах многих произведений писателя, а как единственный случай постановки им важнейшего вопроса. Не только до 1905 года, но и позднее в рассмотренных нами рассказах «Река жизни», «Исполины», «Мелюзга», «Черная молния» и многих других писатель ставит, и притом гораздо более глубоко, вопрос о жизни русской интеллигенции в ее связи с народом.

Этот вопрос поставлен и в «Яме», особенно в ее второй части.

Писатель остро переживал оторванность интеллигенции от народа. Однако он лишь констатирует ее как беду, не делая ни малейшей попытки наметить какие-то пути сближения между народом и интеллигенцией.

Куприн очень далек от понимания того, что внесли в народ промышленное развитие России, революция 1905 года. И какое, в сущности, примитивное представление о народе выражено в горестной тираде героя «Попрыгуньи-стрекозы», представление, отказывающее народным массам в понимании значения духовной энергии, являющейся основным двигателем жизни! Конечно,

было бы упрощением вслед за П. Н. Берковым отождествлять эту тираду с точкой зрения самого автора. Но несомненно, что и Куприну был присущ известный пессимизм в трактовке вопроса о взаимоотношениях народа с интеллигенцией.

Во второй части «Ямы» этот пессимизм выступает особенно наглядно. По существу здесь решается один вопрос: возможно ли интеллигенту перешагнуть пропасть, отделяющую его от народа? Хотя морально-психологический «эксперимент» Лихонина является попыткой лишь одной человеческой души, в действительности этот «эксперимент» связан с задачей куда более важной. Тот факт, что в качестве «представителя народных глубин» писатель избрал проститутку, ничего не меняет в постановке вопроса, и весь ход отношений между Лихониным, Симановским, с одной стороны, и Любкой — с другой, подтверждает, что «эксперимент» превратился в постановку проблемы отношений интеллигенции и низов общества.

Куприн не имеет ни малейшего представления о подлинном герое времени. Но он сумел правдиво и едко обрисовать псевдореволюционную интеллигенцию, пытавшуюся рядиться в тогу борцов, а на деле изменившую идеям революции. Особенно интересна характеристика, которую он дает одному из «учителей» Любки — Симановскому. «Он был из числа тех людей, которые после того, как оставят студенческие аудитории, становятся вожаками партий, безграничными властителями чистой и самоотверженной совести, отбывают свой политический стаж где-нибудь в Чухломе, обращая острое внимание всей России на свое геройски-бедственное положение, и затем, прекрасно опираясь на свое прошлое, делают себе карьеру благодаря солидной адвокатуре, депутатству или же женитьбе, сопряженной с хорошим куском черноземной земли и с земской деятельностью. Незаметно для самих себя и совсем уже незаметно для постороннего взгляда они осторожно правеют или, вернее, линяют до тех пор, пока не отрастят себе живот, не наживут подагры и болезни печени. Тогда они ворчат на весь мир, говорят, что их не поняли, что их время было временем святых идеалов. А в семье они деспоты и нередко отдают деньги в рост».

Эта злая, красочная и безукоризненно-точная характеристика политического «деятеля» оппортунистического

толка говорит не только о наблюдательности, но и о принципиальности Куприна, которую он сохранил и в десятилетие повального ренегатства буржуазной интеллигенции.

Приведенная характеристика псевдореволюционера Симановского подкрепляется изображением его в действии как «воспитателя» Любки. Выявляется полная несостоятельность этого «учителя жизни», его неспособность понять простого человека, который искренне, честно хотел бы покончить со своим рабским положением. В ходе «занятий» все яснее вырисовывается моральное превосходство женщины, которую «цивилизованное» общество вынудило торговать собой, над образованным мещанином, по свободному выбору торгующим идеями и убеждениями.

В какой-то степени сродни Симановскому и Лихонин. В первой части «Ямы» о нем было очень мало сказано, ему отводилась роль человека, выслушивающего сентенции Платонова. Во второй же части Лихонину отведено центральное место.

Это тип молодого либерала, который воображает себя революционером. «Как и вся молодежь его круга, он сам считал себя революционером, хотя тяготился политическими спорами, раздорами и взаимными перекорами и, не перенося чтения революционных брошюр и журналов, был на деле почти полным невеждой». В своих отношениях с Любкой Лихонин при всех его благих намерениях и искренних порывах оказывается эгоистическим мещанином. Предложив Любке братские отношения, он вступает с ней в связь, все больше тяготится совместной жизнью со «спасенной» им женщиной и рад-радешенек, когда она, поняв цену показному «гуманизму», уходит туда, откуда пришла.

Куприн хорошо показал органическую неспособность либерального интеллигента понять людей, попавших на «дно», найти пути сближения с ними, оказать им помощь в их стремлении к лучшей жизни.

О том, что проблема отношений народа и интеллигенции больше всего занимала писателя, когда он работал над второй частью «Ямы», свидетельствует и «вкрапленный» в нее рассказ о посещении «дома» Анны Марковны группой пресыщенных интеллигентов. Прямой сюжетной связи между этим эпизодом и историей Лихонина нет, а внутренняя, идейная есть, и очень тесная.

Противопоставляя интеллигентов женщинам из публичного дома, Куприн ищет наибольшего контраста,

чтобы выявить правду страдающего народа и неправду «разочарованной» и скучающей верхушки интеллигенции. Знаменитая актриса Ровинская, пресыщенная преклонением зрителей, столь же знаменитый адвокат Рязанов, богатый композитор-дилетант Чаплинский и некая баронесса Тефтинг — вот небольшая компания, решающая окунуться в жизнь «Ямы».

Все они далеко не худшие представители своей среды, образованные, талантливые, тонкие люди. Но жизнь кажется этим баловням судьбы скучной. Они ищут «на дне» каких-то новых ощущений. И здесь они действительно испытывают острые ощущения, но далеко не те, которых ожидали. В результате бестактности баронессы разгорается скандал. Женя, а потом Тамара жестоко обличают ханжество «гостей». При этом «падшие» женщины выглядят куда более достойными, чем «снизошедшие» к ним представители аристократии. В обитательницах «дома» просыпается чувство собственного достоинства, они бросают в лицо скучающим интеллигентам обвинения, которые невозможно опровергнуть.

Любка явилась жертвой «эксперимента», Женя и Тамара не желают подвергаться каким-то исследованиям. «Бунт» Жени заканчивается самоубийством. Все это показано сильно, убедительно. Умение Куприна рисовать колоритные сцены, драматические столкновения сказалось и здесь.

Рыхлость композиции повести, особенно во второй части, обусловлена отсутствием у писателя целостной идейно-художественной концепции; он немотивированно переходит от одной темы к другой, о многом говорит мельком, иногда действительно сбиваясь на фельетонную бойкость.

* * *

Повесть «Яма» была последним крупным произведением Куприна. Куприн продолжает создавать интересные произведения — но он уже не достигал тех творческих вершин, на которые ранее поднимался.

По мере развития исторических событий, требовавших от литературы глубокого осмысления, смутность общественно-политических идей Куприна все больше ограничивала, сковывала его творчество. Первая мировая война поставила перед ним вопрос, оказавшийся камнем преткновения для многих писателей того времени: как

сочетать любовь к родине, ведущей войну, с борьбой против «своих» хищников, которые наживаются на бедствиях народных? Исчерпывающий ответ на этот вопрос давала большевистская партия. Но если Куприну и была известна точка зрения большевиков, то он не был подготовлен к ее восприятию. Не мог Куприн стать и на точку зрения махрового шовинизма, не раз осужденную им в его произведениях, хотя в чем-то он и соскальзывал порой на платформу «защиты отечества», не сознавая, что поддерживает реакцию.

Куприну стало совсем неясным, что же происходит в стране, куда она идет, какие проблемы выдвигаются на первый план жизни. Лишь позднее, в начале 1918 года, он написал рассказ «Сашка и Яшка», в котором более полно, чем ранее, выявлено его отношение к войне. Писатель был далек от лживой романтизации войны, он не примыкал к шовинистическому направлению в русской литературе. Куприн рассматривал войну как тяжкие будни, выпавшие на долю русских людей, обязанных выполнить свой долг перед родиной. Но и эта умеренная позиция, конечно, не могла позволить писателю создать подлинно реалистическое произведение. В рассказе «Сашка и Яшка» привлекает согретое добродушным юмором и большой любовью изображение русского военного летчика. События переданы в значительной степени через призму восприятия маленькой девочки — сестренки героя-летчика. И это вносит в рассказ особую «живинку». Однако здесь нет глубоко очерченных характеров, нет широкой социальной панорамы. Куприн здесь выступает как заинтересованный рассказчик, но не как мастер реалистической, социально значительной новеллы.

При рассмотрении творчества Куприна после «Ямы» и вплоть до его отъезда из России складывается впечатление разбросанности, пестроты, повторения более глубоко и художественно разработанного им ранее. Тем не менее следует положительно оценить такие рассказы, как «Гад», «Папаша», «Груня», «Интервью». Особо следует остановиться на крупном по размеру произведении этого периода — на повести «Звезда Соломона» (первое название в журнальном варианте — «Каждое желание»). В рецензии на повесть критик Вяч. Полонский писал: «Для любителей занимательного чтения повесть «Каждое желание» — сущий клад. В ней так искусно и увлекательно перемешана быль с небылицей, явь с фантастикой, так

остро и выпукло зарисованы странные и маловероятные события в жизни маленького чиновника, сведшего знакомство с чертом,— что можно с уверенностью сказать: «Каждое желание» станет одной из самых популярных вещей для любителей «таинственного», «загадочного», «неразгаданного» [1].

Рецензия Полонского имеет поверхностный характер, так как в ней отмечена только увлекательность сюжета. Критик обходит стороной идейную сущность произведения, без которой нельзя понять, в чем оригинальность его формы.

Сюжетный ход, разработанный в повести,— знакомство и отношения человека с чертом — не является новостью в литературе. Он был использован испанцем Геварой в книге «Хромой бес», французом Лесажем, написавшим роман, которому он дал заглавие, позаимствованное у испанского новеллиста. К этому мотиву обращались Гете, Шамиссо, Гофман, Гоголь, Достоевский и многие другие. Но повесть Куприна художественно оригинальна.

В «Звезде Соломона» Куприн не перестает быть реалистом, но раскрывает еще одну сторону своего многогранного дарования, а именно— умение соединять фантастическое с жизненно-конкретным, «быль» с «небылицей».

Повесть эта — порождение новых настроений писателя, возникшего у него стремления к покою, стремления, вызванного надвигающимися событиями, которые, как ему казалось, несли анархию, разрушение. Быть может, человеческий подвиг заключен в простой жизни, в повседневном труде без больших запросов и высоких стремлений? Вот вопрос, встававший перед Куприным в годы, когда идейное бездорожье заводило его в тупик. Однако прославить жизнь, лишенную глубоких чувств, пылких стремлений, драматических событий, ему было нелегко. Его дарование никак не укладывалось в рамки мещанских идеалов.

И вот он пытается создать художественную форму, способную придать известную привлекательность такого рода «идеалам».

Сочетание «были» с «небылицей» не возникло, конечно, в творчестве Куприна по внезапному наитию. Поиски этой новой формы заметны, в частности, в рассказах

---

[1] «Вечерняя звезда», 1918, 30 марта, № 46

«Гога Веселов» и «Папаша» (подзаголовок — «Небылица»). Рассказ «Папаша»— одно из последних острокритических произведений Куприна. Сочетание в нем «были» и «небылицы» помогает создать остросатирический образ царского бюрократа и держиморды. Знаменательно, что редакция журнала «Солнце России», где рассказ должен был печататься в конце 1915 года, должна была сообщить читателям: «По не зависящим от редакции обстоятельствам рассказ А. И. Куприна «Папаша» не мог быть помещен в рождественском номере» [1].

«Небылицы» и «быль» контрастно совмещаются в «Папаше». В некое министерство приходит новый министр, и все чиновники потрясены тем, что он разрушает старые бюрократические порядки, изгоняет из ведомства подхалимство, лесть, начинает строить работу на доверии и товарищеских отношениях. Но так все прогнило в царских ведомствах, что этот, казалось бы, великолепный стиль работы приводит к новому развалу дисциплины в министерстве и окончательному падению престижа самого министра. В первой части рассказа все «небылица»: и «рай» чиновников, приходящих на работу по собственному желанию и ведущих себя, как дома, в генеральском кабинете, и фигура самого министра — любезного, добродушного, отечески относящегося к подчиненным. Грань между фантастическим и реальным в этом рассказе так же условна, как в «Гоге Веселове». Министр «собственноручно устанавливал на полочку мраморный бюст Монтескье, но, по «неловкости», не удержался на стремянке и свалился, причем тяжелый бюст всей своей тяжестью обрушился на папашину голову» (папашей прозвали министра «благодарные» подчиненные.— *А. В.*). Удар по голове министра «ставит вещи на свои места». Кончается «небылица», и начинается «быль». В министерстве восстановлена бюрократическая дисциплина, воплощающая в себе дух рабства, царящий во всей стране.

Если в «Папаше» и некоторых других произведениях Куприна фантастический сюжет служит сатирическим целям, то в «Звезде Соломона» он подчинен особой задаче, о которой мы говорили выше.

Интересно сравнить героя повести, мелкого чиновника Цвета, с таким же мелким чиновником Желтковым из «Гранатового браслета».

---

[1] «Солнце России», 1915, № 50-51, с. 12.

Желтков не был изолированной фигурой в ряду положительных героев Куприна. Как и в образах некоторых других своих героев, Куприн воплощал в скорбной фигуре этого маленького человека высокое горение чувств, тонкость души, страдающей в соприкосновении с людьми из «хорошего общества». Но Желтков отличается, например, от Боброва или Ромашова уже совсем кристально-чистой, какой-то белоснежной нетронутостью натуры.

И вот писатель задумал отнять у такого персонажа черты жертвенности, а заодно и внутреннее горение и дать «маленькому» человеку то, чего Желтков не имел,— богатство.

Иван Степанович Цвет, чиновник Сиротского суда, нарисован самыми розовыми красками, от него исходит какое-то радужное сияние. На эту особенность указывает и фамилия — Цвет. Как увидим, не просто Цвет, а нежный, мерцающий Цвет. Такая «иконописная роспись» впервые, пожалуй, появляется у Куприна. Собрание положительных качеств Цвета образует бесхребетность, бесхарактерную пустоту. Жизнь этого человека — сонная идиллия. Вот описание обстановки, милой сердцу чиновника:

«Зимой же на внутреннем подоконнике шарашились колючие бородавчатые кактусы и степенно благоухала герань. Между тюлевыми занавесками, подхваченными синими бантами, висела клетка с породистым голосистым кенарем... У кровати стояли дешевенькие ширмочки с китайским рисунком, а в красном углу, обрамленное шитым старинным костромским полотенцем, утверждено было божие милосердие, образ богородицы-троеручицы, и перед ним под праздники сонно и сладостно теплилась розовая граненая лампадка».

Итак, в описании комнаты Цвета сгущенно представлены традиционные атрибуты мещанского быта. А ведь они всегда были ненавистны писателю и «расставлялись» им там, где господствовала бичуемая им пошлость, житейская плесень, где в сонной одури обжирались мещане, близкие к животному состоянию. Так неужели в повести «Звезда Соломона» писатель настолько пересмотрел свои позиции, что не только без осуждения, но и любовно живописует мещанское благополучие?

Постановка этого вопроса очень важна — не столько для определения купринских приемов конструирования образа, сколько для уяснения того, насколько серьезной

была проповедь смирения и мещанского благополучия. Очень важно понять: являлись ли произведения, подобные повести «Звезда Соломона», знамением полной этической перестройки писателя или же они свидетельствовали о серьезных идейных колебаниях, о попытке примерить новые эстетические одежды?

Надобно помнить, что Куприн и в эмиграции не стал глашатаем мещанства; более того, ему вскоре стал невыносим погрязший в мещанстве «цвет» эмиграции. Но повесть «Звезда Соломона», несомненно, знаменательна именно как веха идейного бездорожья, приведшего писателя к «эксперименту», который ранее был бы полностью несовместим ни с его кипучей натурой, ни с его эстетическим кодексом.

В описании мещанского бытия Ивана Степановича Цвета не слышится голоса осуждения, а все же есть едва различимая ирония, легонькая насмешка, едва ощутимое пренебрежение. Куприн добродушно иронизирует над вкусами своего героя, а быть может, над собою, над «кротостью» своего — некогда буйного — духа. Так же мягко, «отечески», хотя и не без добродушной улыбки, описывает он характер чиновника.

«И все любили Ивана Степановича. Квартирная хозяйка — за порядочное, в пример иным прочим, буйным и скоропреходящим жильцам, поведение, товарищи — за открытый приветливый характер, за всегдашнюю готовность служить работой и денежной суммой... начальство — за трезвость, прекрасный почерк и точность по службе».

Подобный прекраснодушный чиновник, вероятно, существовал как редкий экземпляр в обывательской среде, но раньше не привлекал внимания Куприна, а тем более не вызывал его одобрения. Писатель отмечает, что Цвет был весьма доволен своим «канареечным прозябанием» и никогда не испытывал судьбу «чрезмерными вожделениями». Внешне так же «канареечно» прозябал и Желтков. Но для Желткова не было радости в смиренной и тихой жизни; вернее, эта жизнь не существовала для него, потому что великая любовь подняла его к самоотверженному и благородному служению красоте и добру. А какими желаниями живет чиновник Цвет?

«Хотелось ему, правда, и круто хотелось, получить заветный первый чин и надеть в одно счастливое утро великолепную фуражку с темно-зеленым бархатным око-

лышем, с зерцалом и с широкой тульей, франтовато притиснутой с обоих боков».

Вот «идеал», который пришел на смену пусть недолгому, но все же благородному и искреннему бунту Боброва, правдоискательству Ромашова, поэтическому озарению Желткова. Это, конечно, не тот идеал, который Куприн пожелал бы себе и русской интеллигенции, способной к творчеству в разных областях познания, образованным и талантливым людям. Но в дни идейного смятения он как бы приглядывается, и не без симпатии, к «новому» пути — пути «малых дел».

Но, быть может, художник только посмеивается над такого рода идеалом жизни? Отмеченная нами усмешка, проскальзывающая здесь и там, позволяет как будто предположить это. Однако добродушный характер усмешки, счастливое возвращение героя из романтического мира к повседневной, архитривиальной «были» и отношение автора к этому восстановлению status quo свидетельствуют о своеобразном духовном «успокоении» писателя, вернее, о попытке найти какое-то «успокоение».

Мы далеки от того, чтобы отождествлять чувства и мысли Куприна с чувствами и мыслями того, кто ранее был окрещен в русской литературе наименованием «не герой». Только одно желание покоя, охватившее писателя, могло породить образ смиренного Цвета. Как ни сильно было возникшее у Куприна стремление укрыться от жизни, ставившей перед ним неразрешимые для него вопросы, он органически не мог перевоплотиться в своего героя, вместе с тем ослабление критицизма мешало дать углубленный и правдивый портрет «добродетельного» мещанина. Поэтому образ Цвета, несмотря на занимательность его истории, получился не только несколько идеализированным, но и психологически как бы одноцветным.

Куприн пытается в какой-то степени возвысить своего героя над окружающей совсем уж безнадежно мещанской обстановкой.

Собравшись в кабачке, друзья Цвета, участники любительского хора, в котором он поет, мечтают о богатстве, о том, как можно жить, обладая большими деньгами. Высказывания каждого из хористов выясняют его истинную, потаенную натуру. Но желания этих маленьких людей бедны, ничтожны, эгоистичны, банальны. «...Соблазнительная тема о всевластности денег волшебно притянула и зажгла неутолимым волнением этих бедняков,

неудачников и скрытых честолюбцев, людей с расшатанной волей, с неудовлетворенным аппетитом к жизни, с затаенной обидой на жестокую судьбу... мечтали вслух о вине, картах, вкусной еде, о роскошной бархатной мебели, о далеких путешествиях в экзотические страны, о шикарных костюмах и перстнях, о собственных лошадях и громадных собаках, о великосветской жизни в обществе графов и баронов, о театре и цирке, об интрижке со знаменитой певицей или укротительницей зверей, о сладком ничегонеделании, с возможностью спать сколько угодно часов в сутки, о лакеях во фраках и, главное, о женщинах всех цветов, ростов, сложений, темпераментов и национальностей».

Но дальше Куприн предоставляет слово эпизодическому персонажу, в речах которого отражены, по-видимому, настроения автора. Этот персонаж — консисторский чиновник Светловидов, «умный, желчный и грубый человек». Он говорит «ядовито»: «Ни у кого из вас нет человеческого воображения, милые гориллы. Жизнь можно сделать прекрасной при самых маленьких условиях. Надо иметь только вон там, вверху над собой, маленькую точку. Самую маленькую, но возвышенную. И к ней идти с теплой верой. А у вас идеалы свиней, павианов, людоедов и беглых каторжников... Явись хоть сейчас к вам, к любому, дьявол и скажи: «Вот, мол, готовая запродажная запись по всей форме на твою душу. Подпишись своей кровью, и я в течение стольких-то лет буду твердо и верно исполнять в одно мгновение каждую твою прихоть». Что каждый из вас продал бы свою душу с величайшим удовольствием, это несомненно. Но ничего бы вы не придумали оригинального, или грандиозного, или веселого, или смелого. Ничего, кроме бабы, жранья, питья и мягкой перины. И когда дьявол придет за вашей крошечной душонкой, он застанет ее охваченной смертельной скукой и самой подлой трусостью».

Скромный чиновник Иван Степанович Цвет не относится к числу «горилл». Ему не нужны «роскошная бархатная мебель», «лакеи во фраках» и «гарем», так же как это не было нужно Акакию Акакиевичу Башмачкину. Отвергая устами Светловидова жизнь, посвященную ублаготворению плоти, писатель ничего не может предложить взамен. Поэтому он передает слово Цвету, за мироощущение которого писатель «не отвечает», ибо Цвет с его идиллическими мечтами — это, так сказать, проба, «экспе-

римент», который ставится писателем, чтобы «узнать», не является ли высшим счастьем человека умиротворенный покой. Программа героя повести — это некий рай земной, как его понимает, наверное, тот же Акакий Акакиевич. «Мне ничего не надобно. Вот хоть бы теперь... светло, уютно... компания милых, хороших товарищей... дружная беседа...— Цвет радостно улыбнулся соседям по столу.— Я хотел, чтобы был большой сад... и в нем много прекрасных цветов. И многое множество всяких птиц, какие только есть на свете, и зверей. И чтобы все ручные и ласковые... И чтобы мы с вами все так жили... в простоте, дружбе и веселости... Никто бы не ссорился... Детей чтобы был полон весь сад... и чтобы все мы очень хорошо пели... И труд был бы наслаждением... И там ручейки разные... рыба пускай по звонку приплывает...»

Такова «маленькая точка», облюбованная скромным чиновником Цветом. Самое серьезное в его утопии — мечта о труде, который становится наслаждением. Но эта мысль не находит развития, она погружена в розовый туман, растворена в благодушных и наивных абстракциях. В конечном счете все сводится к розовым занавескам, канарейке и долгожданной фуражке с кокардой.

И дьявол, который явился к этому Акакию Акакиевичу, такой же канареечный, мелкий, будничный, тривиальный. Смешно было бы сравнивать его с Мефистофелем. Дьявол, обслуживающий Цвета,— это мелкий делец, юркий чинуша, бойкий коммерсант. Да и как мог «солидный» злой дух видеть свою победу в завоевании души человека, ничего не сделавшего в жизни, не способного помешать торжеству несправедливости на земле и ни к чему не стремящегося. «Пустой» черт лишь усиливает впечатление «пустоты», исходящей от прекраснодушного полуинтеллигента.

Необычайные приключения чиновника Цвета заканчиваются его пробуждением в маленькой мещанской комнатке. Кончилась «небылица», и начинается «быль». Заключительная часть повести имеет как бы две концовки. Одна из них утверждает основную идею произведения о высшем счастье покоя и малых требований к жизни, другая обосновывает сочетание реального с фантастическим, вносит элемент неопределенности, романтического беспокойства. Из первой концовки как будто явствует, что происшедшее с Цветом было сном, вторая же концовка все возвращает к неясности, к неопределенности: быть

может, «сон» был явью? Цвет вновь встречает женщину, очарование которой он испытал во время своих фантастических приключений. Вновь возникает между ними взаимное тяготение. Но и это не вносит определенности в вопрос: сон или не сон? Ранее встреченную женщину звали иначе, чем встреченную Цветом после его пробуждения. В поэтически рассказанной истории мимолетного увлечения Куприн еще раз проводит мысль о недостижимости счастья любви, но в повести «Звезда Соломона» любовная история лишена социальной основы и трагизма.

Вся повесть пронизана настроениями легкого скепсиса, некоторой умственной и душевной усталости. Живая жизнь, краски которой были всегда так дороги стихийному материалисту Куприну, жизнь, исполненная волнующих, не разрешимых загадок и дарившая столько радостей художнику, начинает ему теперь казаться неясной в самых основах своих, зыбкой, непостижимой, сновидной. «...Кто скажет нам, где граница между сном и бодрствованием? Да и намного ли разнится жизнь с открытыми глазами от жизни с закрытыми? Разве человек, одновременно слепой, глухой и немой и лишенный рук и ног, не живет? Разве во сне мы не смеемся, не любим, не испытываем радостей и ужасов, иногда гораздо более сильных, чем в рассеянной действительности? И что такое, если поглядим глубоко, вся жизнь человека и человечества, как не краткий, узорчатый и, вероятно, напрасный сон? Ибо — рождение наше случайно, зыбко наше бытие, и лишь вечный сон непреложен». Такова унылая и безнадежная мудрость, к которой теперь, в период величайших социальных битв (1917 год!), склоняется автор «Олеси» и «Поединка».

* * *

Итак, Куприн в период решающих исторических событий как-то отдаляется от современности, лишь иногда касается ее важных проблем, а в чем-то и примиряется с моралью старого мира.

Рассказы «Фиалки» и «Храбрые беглецы» очень изящны, поэтичны, но они лишь пополняют серию автобиографических произведений писателя и как бы предвещают те элегии о прошлом, которые писатель будет создавать на чужбине.

В рассказе «Гоголь-моголь» передан эпизод из артистической жизни Ф. Шаляпина. Рассказ «Сапсан» — тонкий и трогательный, однако он кажется незначительным после «Изумруда». К этому же «анималистскому» жанру принадлежит и красивая миниатюра «Скворцы». Использует Куприн и библейские сюжеты в рассказах «Сад Пречистой Девы» и «Два святителя». Однако мы не найдем здесь той поэзии, которая привлекает в «Суламифи».

Из художественно значительных произведений периода 1915—1917 годов наиболее оригинальны «Гад» и «Папаша».

Если в раннем рассказе «Погибшая сила» использован сюжетный мотив исповеди пропащего человека, в котором еще теплится любовь к прекрасному, то совершенно иное содержание включено в подобную же сюжетную схему в рассказе «Гад». Здесь убогая жизнь мещанства, пестрая нищета провинциальной России даны через восприятие циника, порожденного этим же бытом.

Заглавие рассказа «Гад», которым характеризуется один из его персонажей, имеет в рассказе два значения. Сам человек, подсевший к другому на садовую скамейку, называет себя «гадом», добавляя, что сие слово — производное от слова «гадалка», изобретено «серым», необразованным народом. Манеры человека, называющего себя «гадом», его навязчивое желание завести разговор, его противная откровенность — все эти качества вызывают удивление и отвращение. Духовное убожество рассказывающего как бы сливается с духовным убожеством картин, которые вырисовываются из его повествования.

История похождений странствующего «мага» является своего рода коллекцией метких характеристик провинциальной, окуровской жизни. Причем слово предоставляется одиозному персонажу, автор как бы самоустраняется. Направляющую волю художника можно обнаружить лишь в отборе характеристик, великолепно воспроизводящих бытие провинциального мещанства.

Вот, к примеру, своего рода групповой портрет обывателей:

«С мужчинами обыкновенный разговор. Ведь мужчина, хотя бы он и дурак и уши у него холодные и, так сказать, вообще осел, но он все-таки думает, что у него душа тигра, улыбка ребенка, и поэтому он красавец,

А стало быть, смело ври ему в глаза: «Вы очень, очень вспыльчивы, и бог знает, что вы можете наделать в раздражении, но зато вы великодушны и отходчивы». Это он легко глотает, как слабительную пилюлю «Ара». Затем ты ему говоришь: «До сих пор еще никто не понял вашего характера, вы являетесь загадкой».

Черта за чертой писатель рисует образ «гада» — странствующего циника и пошляка, имевшего возможность доскопально ознакомиться с разнообразными фигурами провинциальной России, начиная от конторщика или писаря и кончая «генеральшей» — женой местного вельможи. Невежество, тупость, суеверие, мелочные интересы, низменные чувства — вот что вырисовывается из калейдоскопа впечатлений человека, с удовольствием и не без остроумия обнажающего уродства этой жизни, как он обнажает и собственную грязную душонку.

«Прорицания» этого авантюриста основываются на своего рода обобщениях обывательской жизни. Например, раскрывая приемы своего «ремесла», он говорит: «Возьмем горничную. Ведь вот вся ее судьба в твоих руках. Барыня стерва. Барин ухаживает. Студент только поигрался, да и за щеку. Штабной кавалер обещал замуж взять, да ведь обманет, подлец?»

Рутина мещанской жизни, более или менее одинаковая чеканка характеров провинциальных мещан являются главным козырем «прорицателя». А поэтому его отдельные характеристики так легко складываются в зарисовки застойной жизни русской провинции, зарисовки забавные и в конечном счете мрачные, страшные.

Человек, который рассказывает о своей встрече с «гадом», как бы отмежевывается от собеседника и в то же время чувствует, что в его словах заключено нечто притягательное. «Я и хотел уйти — и не мог. Что-то бесконечно противное и близкое мне было в неожиданной исповеди этого человека. Я уже не ждал (девушку, которая не пришла на свидание.— *А. В.*) и не волновался. И лениво, как следующая, но неизбежная глава надоевшего романа, тянулось продолжение рассказа».

Засасывающая сила мещанского бытия известна. Давление этой жизни с ее бесконечным однообразием и духовной нищетой великолепно показал Горький в окуровском цикле и в других произведениях. О воздействии мещанской трясины на душу говорит и Куприн в рассказе «Гад». Мечтательный юноша, случайно встретив-

шийся с «гадом», в какой-то степени подчиняется «гипнозу» его циничных откровений, ощущает смутное желание смириться, найти какой-то покой. Это признаки духовной усталости.

Нельзя, конечно, сказать, что сам Куприн окончательно примирился с несправедливостью и злом. Но его протест не был теперь таким страстным. Одним из последних проявлений критицизма был рассказ «Гога Веселов» (1916).

Хорошо осведомленный критик того времени — Н. Константинов — усматривал в главном герое рассказа, Веселове, «элемент портретности». Он считал, что прототипом Веселова является журналист А. И. Котылев, занимавшийся не столько журналистикой, сколько посредничеством между писателями, с одной стороны, и издательствами и редакциями — с другой. Услугами этого дельца не раз был вынужден пользоваться и Куприн. Котылев был известен своими кутежами, хвастовством и всякими грязными выходками. Весьма возможно, что некоторыми его чертами наделен герой рассказа «Гад».

По сюжетной схеме рассказ «Гога Веселов» очень напоминает «Гада». Здесь тоже один человек рассказывает другому про свою жизнь. Здесь тоже в случайной исповеди выливается наружу мерзость жизни. Вместо провинциальных джунглей здесь изображены столичные джунгли. Иные масштабы, а «свинцовые мерзости» те же.

Несмотря на идейную и сюжетную близость, рассказы «Гад» и «Гога Веселов» все же очень разные по своей художественной фактуре. В первом из них личность автора как бы в стороне от того, что он описывает. Во втором автор в полный голос заявляет о себе.

Каково было настроение Куприна в это время? Он во власти душевной растерянности, тоскливых мыслей о якобы бесцельно проходящей жизни. Куприн пытается преодолеть эту депрессию, совершает ряд поездок по России, стремится вновь приобщиться к среде простых тружеников. Описывая поездку в Киев, Куприн рассказывал: «Мне удалось многое ясно увидеть... Несколько дней подряд я посещал там... фабрики, заводы, гаражи, мастерские и т. д.» [1]. Впечатления, полученные им, укрепляют его веру в грядущее России: «Как сладко... мечтать

---

[1] «Биржевые ведомости», 1916, 1 января, № 15300, утренний выпуск.

о временах, когда грамотная, свободная, трезвая и по-человечески сытая Россия покроется сетью железных дорог, когда выйдут из недр земных неисчислимые природные богатства, когда наполнятся до краев Волга и Днепр, обводнятся сухие равнины, облесятся песчаные пустыри, утучнится тощая почва, когда великая страна займет со спокойным достоинством... то настоящее место на земном шаре, которое ей по силе и по духу подобает»[1].

Писатель как бы предчувствует, что недалек час больших демократических перемен. В своих статьях он часто возвращается к теме будущего России. Он собирается совершить путешествие по северу, побывать в Кандалакше, пожить в становищах кочевников-оленеводов. «Север надо посмотреть; его будущее... великое будущее наступает, и узнать людей севера не лишнее»[2].

Предвидение писателя говорило о наличии у него глубокого чувства родины, о стремлении лучше познать свою страну. Но каковы будут грядущие огромные перемены, кто и как их совершит, он не знал. Между тем приближение перемен, которые предчувствовал писатель, с особенной настоятельностью требовало от него политического и общественного самоопределения. Все это волновало Куприна, выбивало его из колеи, приводило к свойственным его натуре резким сменам настроений. Только этими причинами можно объяснить поступки писателя, которые не вяжутся с его художественными и публицистическими выступлениями. Так, он дает согласие сотрудничать в газете «Русская воля», издававшейся на средства капиталистической верхушки и известной своим реакционным направлением. И это после того, как сотрудничество в ней отклонили А. М. Горький, В. Г. Короленко, А. А. Блок. К чести Куприна, он вскоре также отказывается иметь дело с этой газетой.

Стоит ли задумываться над тем, что делать и как делать, если огромные явления жизни остаются необъяснимыми,— вот что слышится иногда в подтексте произведений, создаваемых Куприным накануне величайшего переворота. Говоря об окончании войны, он спрашивает в рассказе «Гога Веселов»: «Зачем и какому богу были принесены эти миллионы людских жертв?» Вступление

---

[1] «Биржевые ведомости», 1916, 1 января, № 15300, утренний выпуск.

[2] «Вечерние известия», 1916, 3 мая, № 973.

к рассказу таит в себе чувства усталости, какого-то недоумения перед жизнью.

Расположившись под старыми липами Летнего сада, рассказчик предается смутной тоске, отдается потоку меланхолических ощущений. «В такие дни охотно дремлется; сидишь, ни о чем не думаешь, ни о чем не вспоминаешь, и мимо тебя, как в волшебном тумане, плывут деревья, люди, образы, звуки, запахи. И как-то странно, лениво и бесцельно обострено воображение. Эти едва ли передаваемые ощущения испытывают люди, сильно помятые жизнью, в возрасте так приблизительно после сорока пяти лет».

В этих элегических строках чувствуются настроения самого Куприна.

В трудные для него годы художник был склонен к созерцанию, к какой-то душевной прострации. И в то же время ему хочется встряхнуться, дать снова бой пошлому и низменному. В рассказе «Гога Веселов» отражены эти противоречивые настроения.

Элегическая дымка не мешает рассказчику очень остро и ядовито оценить проходящих мимо людей — даму с лицом фаршированной щуки, подагрического генерала с крашеными волосами, потертых франтов, играющих на бирже. Грустно-созерцательное постепенно переходит в сатирическое, и эта смена аспектов подготавливает выход на сцену главного героя рассказа.

Здесь Куприн прибегает к своему излюбленному приему смешения «были» с «небылицей», реального с фантастическим. Писатель представляет дело так, будто появление Веселова и его исповедь только «сон». Начинается этот «сон» с того, что рассказчик, оценивая проходящих и рядом находящихся, погружается в дремоту. «...Напротив меня, наискось, сидит человек в черной широкополой шляпе; путаная борода, длинные волосы, пенсне; темно-синяя косоворотка выглядывает из разреза жилета... Я лениво думаю о нем и твержу мысленно, плывя в волнах туманящей дремоты: «У него наружность демагога... Магога... Гога и Магога... Мога... Гога...» Так возникает ощущение перехода от бодрствования ко сну.

«Однако довольно стыдно не узнавать знакомых. Неужели вы не узнаете меня?.. Ведь я Гога!.. Гога!..»

Читателю как будто предоставляется право выбора. Он может думать, что исповедь Гоги Веселова — это сон писателя или же явь. Однако в завершающих строках

рассказчик настаивает на том, что он видел сон. Исповедь Веселова превращается в лихорадочный набор слов: «хочу, хочу, хочу... хохочу... захочу».

«Но тут внезапно голос Гоги совсем удалился и потух. И сам он раздвоился, ушел вдаль и расплылся в сигарном дыму... И самый дым вдруг позеленел, запестрел, задвигался. И когда я открыл глаза, то нашел себя все на той же скамейке в Летнем саду. А сидевший против меня демагог только что успел сделать от своей скамейки три шага и сложенная газета торчала у него из левого кармана. Ах, какое удивительное явление — сон. В две-три секунды перед тобой пробегут десятки лет, сотни событий, тысячи образов. И как живо, как непостижимо ярко!..

Но все-таки слава богу, что это был только сон...»

Если рассматривать «обрамление» рассказа вне его «сердцевины» — исповеди Веселова, иначе говоря, только переход ко «сну» и «пробуждение» рассказчика, то может создаться впечатление, что это был действительно сон. Рассказчик уточняет, что «демагог» сделал три шага от скамейки, что газета у него торчала в левом кармане. Но, кроме «обрамления», в рассказе нет и намека на сон. Наоборот, все его содержание, все детали — это грустная реальность времен распада российской империи.

История «взлетов» и падений мота и жуира, скатившегося до службы агентом частной сыскной конторы и до гнусного шантажа, обобщает явления усиливающейся моральной деградации русского буржуазного общества во время первой империалистической войны. Несмотря на свою критическую направленность и сатирическую остроту, рассказ оставляет все же тягостное впечатление из-за чрезмерно подробного описания «техники» шантажа, а еще больше из-за того, что здесь не чувствуется веры в положительные начала жизни.

Здоровый оптимизм, определявший общую тональность творчества Куприна, начинает слабеть. Раньше вера в преображение жизни вносила свой яркий свет в его даже трагедийно завершающиеся произведения. Гибли герои писателя, но не гибла вера в счастье, жившая в нем. Отвергая порочную действительность, видя, как и Чехов, далекие огни преображения родины, Куприн шел магистральным путем свободолюбивых традиций русской классической литературы. Но теперь в его творчестве ясно определилось отставание от быстро развивающихся

исторических событий, обозначился страх перед коренной ломкой социальной жизни. Это означало снижение, начало упадка творчества талантливого художника.

Рассказы «Груня» и «Канталупы» явились, пожалуй, последними острокритическими произведениями Куприна, говорившими об его интересе к проблемам современности. Сам Куприн был склонен считать «Груню» одним из своих наиболее значительных произведений и хотел, чтобы на обложке десятого тома его собрания сочинений было дано изображение героини этого рассказа.

Еще задолго до создания «Груни» Куприн неоднократно высказывался о долге и призвании художника. «Писатели,— отмечал он,— мало переживают, ничего не видят, сидят в своем углу... Они не умеют передать глубоких душевных движений, духа предметов, явлений, лиц, потому что не знают их...» [1] Не раз Куприн отрицательно отзывался о декадентах, отмечал их отрыв от жизни, манерность их стиля. Он иронизировал над претенциозными подзаголовками, такими, как: «Эскиз», «Силуэт», «Ноктюрн».

Многие из этих мыслей писателя нашли свое отражение в рассказе «Груня». Этот рассказ направлен против декадентского искусства, против «камерных» писателей, далеких от понимания народной души и народного характера.

Писатель захотел показать своего «героя» — молодого декадентского литератора — во время его «хождения в народ». Перед тем как двинуться в путь, Гущин получает наставления от маститого писателя, «великого» Неежмакова:

«Ты, брат Колянка, вот этого... как оно... Работать ты можешь... выходит у тебя совсем гожо... Только, брательник, надоть, когда пишешь, в самое, значит, в нутро смотреть, в подоплеку, стал быть, в самую, значится, в гущу... Ого-го-го. Гущин в гущу... Выходит вроде как каламбур... Ты вот этого... как оно... помнишь, как у меня в «Иртышских очерках» написано? «Айда с андалой на елань поелозить». Что это значится, в гущу... Ого-го-го. Гущин в гущу... Выходит в переводе: «Пойдем с дружком на лужайку побродить». Вот оно — настоящее изучение языка. Так и ты, благодетель. Прильни ты, знаешь, к земле, к самой, значит, к ее пуповине...»

---

[1] «Биржевые ведомости», 1908, 13 июня, № 10552, вечерний выпуск.

Один из крупнейших знатоков русского живого языка, Куприн, умевший так искусно разнообразить речь своих персонажей, недвусмысленно отвечает на вопрос, следует ли широко и без разбора применять местные слова. Его ироническая оценка «нутряного» языка и сейчас не потеряла актуальности.

В рассказе «Груня» сатирическое обличие псевдонародных языковых упражнений Неежмакова и внимающего его советам Гущина служит основной идее рассказа — сатирическому изображению вопиющего отрыва буржуазных литераторов от народа даже тогда, когда они пытаются приспособиться к нему, «подсюсюкнуть» народными словечками. Такое «подсюсюкивание» в годы войны приняло широкий размах, ибо псевдонародная, ура-патриотическая литература выдавалась за голос самого русского народа. Это придавало рассказу Куприна общественную остроту.

Куприн заставляет своего героя встретиться на пароходе с простой девушкой Груней. Однако она не была задумана как духовный антипод декадентского литератора. Кротость и смирение Груни религиозного толка. Тяжело рожая, мать в муках обещала отдать ее в женский монастырь. Груня теперь в монастыре, и на ее облике лежит отпечаток монастырского ханжества.

«Она слегка вздыхает, чуть-чуть улыбается и снизу вверх, сбоку, быстро взглядывает на Гущина... Белки от отблеска зари розовые, точно девушка только что долго плакала, и это придает ее взору интимную кротость. И тотчас же она опускает ресницы. Голос ее звучит полно и мягко:

— Нет! Я не монахиня, а пока только белица».

Как и обычно, создавая художественный портрет, писатель находит какую-то новую живописную деталь. Таков розовый отблеск в глазах девушки. Ее образ еще не раскрылся и кажется не лишенным поэтичности. Но вскоре это впечатление рассеивается.

«— А что, если бы нам, в самом деле, Груня... извините, что я так фамильярно... Если бы нам попить чайку у меня в каюте? Вы не подумайте, чтобы я что-нибудь... А?

— Ах, нет, как же это можно? Дяденька заругается... К чужому мужчине...

Но глаза ее сказали: «Я пойду. Будь настойчивее».

Образ Груни довольно внешне обрисован Куприным. Более тщательно разработан образ Гущина. Это один из тех, кого Андрей Белый назвал «обозной сволочью»,— мелкий разносчик декадентских «идей» и настроений. В нем особенно отчетливо проявились черты того распада личности, который характерен для декаданса.

Гущин, быть может и не лишенный некоторых способностей, страдает гипертрофией собственного «я». Каждое слово, вышедшее из-под его пера, кажется Гущину гениальным, учиться ему незачем, для изучения жизни достаточно мгновенного взгляда свысока.

Мелкая натура Гущина полностью раскрывается в сцене столкновения его с дядей Груни, старостой артели волжских грузчиков. Это уже прямой «контакт» декадентского писателя Гущина с человеком из народа.

Старик появляется в салоне парохода, куда Гущин уговорил спуститься Груню, и начинает распекать ее. Гущин, объятый ужасом, лепечет:

«— Послушайте... вы, может быть, думаете? Ни с какой стати... как честный человек... Позвольте представиться... Ничего подобного.

Обессилев мгновенно, он опустился в кресло и продолжал сбивчиво бормотать:

— Позвольте представиться... Известный русский писатель. Гущин моя фамилия... Позвольте пожать вашу честную рабочую правую руку... Может быть, чайку... Милости...»

«Насекомый страх» Гущина вызывает презрение у старика. Он бросает в лицо декадентскому хлюпику: «Гунявый!»

В этом выразилось и отношение самого Куприна к тем, кто профанировал русскую литературу.

Февральская революция застала Куприна в Гельсингфорсе, куда он поехал по советам врачей. Убежденный противник монархии, Куприн приветствовал свержение самодержавия. И в это же время еще разительней проявились глубокие противоречия в его мировоззрении. Эти противоречия не были чисто субъективными. Они в значительной мере отражали политическую половинчатость русской мелкобуржуазной интеллигенции, ее промежуточное положение между революцией и контрреволюцией. Лишь немногие из писателей, даже демократически настроенных, сумели побороть в себе страх перед якобы анархической стихией революции. Некогда высказанная

Блоком мысль о гибели интеллигенции, которую растопчет стремительно несущаяся тройка народного гнева, продолжала кошмаром нависать над интеллигентами, далекими от понимания организованного начала революционного движения.

Вернувшись в Гатчину, Куприн чувствует настоятельную потребность идейно самоопределиться, отказываясь тем самым от своего былого «отвращения» к политике. В бурном водовороте событий он становится членом партии «народных социалистов», ответвления правых эсеров. Нельзя, однако, считать эту кратковременную партийную принадлежность выражением последовательных политических взглядов. В программе правых эсеров Куприна соблазняла та позиция выжидания, которую эсеры заняли в вопросах заключения мира и наделения крестьянства помещичьей землей. Писатель опасался, что немедленное раскрепощение веками угнетаемого народа может вызвать грандиозный анархический бунт. В своем страхе перед этим воображаемым бунтом он приписывает народу «страсть к разрушению» и «разнузданному анархизму».

Таковым было убеждение Куприна, всегда стремившегося к сближению с народом, чтобы лучше познать его и помочь ему. Трагедия Куприна говорит о том, как трудно это было сделать человеку, воодушевленному отвлеченным демократизмом, даже если он и руководствовался самыми лучшими побуждениями.

Сотрудничая в правоэсеровской газете «Свободная Россия», Куприн пишет ряд политических фельетонов и статей, в которых отчетливо выступает непоследовательность его взглядов на революцию. Куприна не оставляет чувство ответственности за положение народа, он вновь и вновь говорит о своей любви к народу. «Угнетенный народ никогда не переставал протестовать. В Сибирь ссылало правительство и гнали помещики все страстное и живое из народа, не мирящееся с колодками закона и безумным произволом власти...»[1] Так писал автор «Поединка». Но теперь неумолимая логика исторических событий проводила непреодолимую черту между словами и делами тех демократов, которые в дни великих событий не сумели найти путь к народу.

---

[1] Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна.— В кн.: А. И. Куприн. Забытые и несобранные произведения. Пензенское областное изд-во, 1950, с. 323.

Глава 6
ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

Вся литературная деятельность Куприна свидетельствует о том, что он ненавидел фальшь и продажность современного ему буржуазного общества, но вместе с тем был заражен многими предрассудками этого общества и совершенно не понял идей социализма. Этим объясняется его противоречивое отношение к Великой Октябрьской социалистической революции.

Когда совершалась революция, путь демократического писателя к народу лежал через принятие идей, которые вдохновляли борьбу русского пролетариата и крестьянства. И некоторое время могло казаться, что Куприн находится в тяжелых поисках этого пути.

Он продолжает сотрудничать в ряде изданий: в газете «Вольность», издававшейся А. В. Амфитеатровым, в газетах «Петроградский листок», «Петроградское эхо», «Петроградский голос», «Вечернее слово», «Утреннее слово», «Эра» и других и в журнале «Бич». В ряде статей Куприна есть мысли, говорящие о том, что он чувствовал в большевиках подлинно народные качества, резко отличавшие их от представителей буржуазных партий. Он писал о большевиках как о людях «кристальной чистоты» и признавал, что «большевики, возглавляемые Лениным, проявили через Советы пламенную энергию» [1]. После убийства Володарского он писал: «Умер Володарский... Перед его телом я почтительно склоняю голову... Он твердо верил, что на его стороне огромная и святая правда...» [2]

Эта статья Куприна была перепечатана многими периферийными газетами, а «Известия Сибирского Совета крестьянских, рабочих и солдатских депутатов» снабдили ее заголовком: «Интеллигенты, прочтите!»

Хотя идеи большевиков остались непонятыми Куприным, он с огромным уважением относится к руководителям большевистской партии. В ответ на гнусную клевету, распространяемую о Ленине буржуазными газетами, Куприн твердо заявил: «Я считаю Ленина безусловно честным и смелым человеком» [3]. Вскоре после этого

---

[1] Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна.— В кн.: А. И. Куприн. Забытые и несобранные произведения. Пензенское областное изд-во, 1950, с. 324.

[2] «Эра», 1918, 6 июля, № 1.

[3] «Утренняя молва», 1918, 19 июня, № 4.

высказывания состоялась встреча Куприна с Лениным. Поводом для нее явилось ходатайство писателя о разрешении издавать газету для крестьян под названием «Земля». После свидания с вождем революции писатель рассказывал: «Свидание состоялось необыкновенно легко. Я позвонил по телефону секретарю Ленина Фотиевой, прося узнать, когда Владимир Ильич может принять меня. Она... ответила: «Завтра товарищ Ленин будет ждать вас у себя в Кремле к 9-ти часам утра» [1].

Идея создания крестьянской газеты «Земля», возникшая у Куприна, была поддержана А. М. Горьким. Издание газеты в Москве не состоялось по техническим причинам, как сообщал Горький Куприну [2].

А. М. Горький привлек Куприна к работе в издательстве «Всемирная литература». Куприн пишет для этого издательства большое предисловие к предполагавшемуся собранию сочинений Дюма-отца. Значительно позднее, вернувшись на родину, Куприн вспоминал:

«Зная, как я люблю этого писателя (речь идет о Дюма.— *А. В.*), Алексей Максимович поручил мне написать предисловие к этому изданию. Когда он прочел мою рукопись, то ласково поглядел на меня и сказал:

— Ну, конечно... Я знал, кому нужно поручить эту работу...» [3]

Последней большой работой Куприна до отъезда за границу был порученный ему Горьким перевод трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос».

Но Куприну не удалось все же преодолеть барьер, отделяющий мировоззрение и психологию демократа от революционного учения, поднявшего народ на борьбу. Ему кажутся утопическими планы большевиков по социальному переустройству страны; он по-прежнему страшится «анархистского бунта» масс. Его пугают суровые формы революционной борьбы, он склонен считать, что народ России еще не готов для революции в силу своей отсталости [4]. Куприн не разобрался в политической обста-

---

[1] Э. М. Ротштейн. Материалы к биографии А. И. Куприна.— В кн.: А. И. Куприн. Забытые и несобранные произведения. Пензенское областное изд-во, 1950, с. 324.

[2] Подробности, связанные с намерением А. И. Куприна издавать газету «Земля», см. в статье Ник. Вержбицкого «К биографии Куприна» («Звезда», 1960, № 12).

[3] А. И. Куприн. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1973, с. 66.

[4] См.: «Эра», 1918, № 4.

новке. Но ставить это ему в вину, конечно, нельзя. Свирепствовал голод, не видно было конца разрухе, шла жестокая гражданская война, и в стане врагов революции оказались почти все его друзья и знакомые. В огне революции и гражданской войны, во мраке разрухи и голода допускали ошибки и люди более твердых убеждений и ясного мировоззрения (например, Горький).

Противоречия, раздиравшие Куприна, отразились, естественно, на его художественном творчестве. Разбор некоторых его произведений этого периода позволяет глубже понять состояние духа писателя, характер его сомнений и колебаний. Иногда он почти одновременно пишет такие диаметрально противоположные по своей идейной сущности рассказы, как «Гусеница» и «Гатчинский призрак». Первый рассказ, ранее разобранный нами,— дань революционным событиям 1905 года в Балаклаве; второй — прямое свидетельство непонимания революционных событий после победы Октября.

Революционная буря испугала Куприна, потому что он не понял ее сущности. С грустью отмечает Куприн, что революция разрушила весь традиционный уклад русской жизни, который ему теперь представляется в идиллических тонах.

В рассмотренном выше рассказе «Сашка и Яшка», опубликованном газетой «Петроградский листок» в феврале 1918 года, Куприн в заключительных строках с тоской оглядывается на прошлое: «Все это я вспомнил, рассматривая на днях давнишние фотографии. Десять — двенадцать лет прошло от того времени, а кажется — сто или двести. Кажется, никогда этого и не было: ни славной армии, ни чудесных солдат, ни офицеров-героев, ни милой, беспечной, уютной, доброй русской жизни... Был сон... Листки старого альбома дрожат в моей руке, когда я их переворачиваю...»

Приход войск Юденича в Гатчину решил судьбу слабохарактерного Куприна. Он покидает Гатчину вместе с отступающими белогвардейскими частями.

Противоречия в позициях и взглядах Куприна позволяют поставить вопрос: покинул бы родину Куприн, если бы не столь неблагоприятно сложились для его судьбы некоторые случайные обстоятельства?

П. Н. Берков приводит свидетельство В. Ф. Боцяновского о том, что в период занятия войсками Юденича Гатчины, где проживал недавно вернувшийся из

Гельсингфорса Куприн, писатель страдал от приступа давно его истощавшей малярии. Нельзя, конечно, полагать, что, будучи здоровым, Куприн обязательно выехал бы из Гатчины до занятия ее Юденичем; однако болезнь в этом смысле оказалась серьезным фактором. Но главное, очевидно, заключалось в пагубном влиянии привычной среды и привычных предрассудков, в давлении со стороны антинародных сил. Краснов и другие главари белогвардейского движения, хотя им и пришлось потратить для этого немало аргументов, склонили Куприна к редактированию штабной газеты «Приневский край». А затем логика принятого направления после долгих сомнений и колебаний заставила его покинуть родину, когда Гатчина была освобождена Красной Армией.

Недолго пробыв в Эстонии, Куприн «осел» на некоторое время в Гельсингфорсе, сотрудничая в эмигрантской газете «Новая русская жизнь». Но тоска по родине, ставшая отныне уделом всей его жизни, стала одолевать писателя.

«Теперь я живу в Helsinki,— писал он И. Е. Репину 14 января 1920 года,— и так скучаю по России... что и сказать не могу. Хотелось бы всем сердцем опять жить на своем огороде... Никогда еще, бывая за границей, я не чувствовал такого голода по родине» [1].

Тоска гонит Куприна в другие места. В одном из писем к И. Е. Репину он сообщает о своем намерении уехать из Финляндии в одну из стран Западной Европы. Однако он понимает, что покоя ему не найти. «Впрочем,— писал он Репину,— тоска будет всюду, и понял я ее причину совсем недавно. Знаете ли, чего мне не хватает? Это двух-трех минут разговора с половым из Любимовского уезда, с зарайским извозчиком, с тульским банщиком, с владимирским плотником, с мищевским каменщиком. Я изнемогаю без русского языка! Вот когда я понял ту загадку, почему и Толстой, и Пушкин, и Достоевский, и Тургенев... так хорошо признавали в себе эту тягу к языку народа и к его непостижимой среди грубости мудрости» [2].

Оказавшись за рубежом, Куприн очень скоро почувствовал, как трагична для него, писателя-реалиста, отдаленность от земли, вскормившей и вспоившей его творчество. А работать было необходимо, чтобы окончательно не утратить жизненную энергию, да и ради хлеба насущ-

[1] ЦГАЛИ, ф. 240.
[2] Там же.

ного. И тут-то в творчестве Куприна возникает идейное «направление», овладевшее в разных формах и другими писателями-реалистами, оказавшимися в эмиграции.

Перед Куприным сразу же и острее, чем перед большинством писателей-реалистов, покинувших родину, встал вопрос: о чем писать и как писать? Во имя каких идей бороться, на какие духовные ценности опираться? Чем крупнее был художник, чем глубже уходили корни его творчества в родную почву, тем труднее ему было на чужбине. Уйти в «надмирные» высоты, подобно эмигрировавшим декадентам, Куприн не мог. Слишком крепки были его связи с русской действительностью прошлых десятилетий, да и характер таланта не позволял замкнуться в «башне из слоновой кости».

Тема России остается главной в творчестве Куприна. Но как трансформируется эта тема в сознании писателя, скорбящего об утраченной родине! Пафос отрицания всего того, что уродовало жизнь в царской России, поднимал на большую высоту художественное творчество Куприна. Теперь же не было старой России. И вот через дымку скорби и тоски в произведениях Куприна встает старая Россия, «очищенная» от скверны, идеализированная.

Эпиграфом к произведениям Куприна-эмигранта можно было бы взять строки поэта, который также изведал мучительную тоску эмигрантского сиротства,— строки Саши Черного:

И встает былое светлым раем,
Словно детство в солнечной пыли.

Разумеется, Куприн далек от сознательного искажения фактов,— просто утраченное становится особенно дорогим, об умершем близком вспоминают только хорошее, деликатно не касаясь того, что было в нем дурного. Дань минувшему всегда искренняя, но она нередко преображает облик этого минувшего. И Куприн преображал облик старой России полубессознательно.

К теме старой России Куприн приступил не сразу. Незадолго до отъезда из Гатчины в Гельсингфорс он пишет рассказ «Волшебный ковер», в котором воссоздается образ одного из пионеров воздухоплавания — Альберто Сантос Дюмона. Этот поэтический рассказ, прославляющий смелую мечту и написанный значительно позднее, в эмиграции, рассказ «Потерянное сердце» завершают серию произведений писателя об авиации и свидетель-

ствуют о его неистощимом интересе к ней, который особенно обострился во время пребывания в Гатчине, где Куприн посещал авиационную школу и сблизился с рядом летчиков-инструкторов.

Обосновавшись в Гельсингфорсе, он пишет рассказ «Лимонная корка», посвященный раннему периоду бокса, возникшего в Англии в конце XVIII века. В Финляндии Куприн издает сборник рассказов под общим заглавием «Звезда Соломона», в котором впервые публикуется рассказ «Царский писарь». С этого рассказа и начинается то «направление» элегического воспевания, идеализации старой России, которое станет теперь главенствующим в его творчестве.

Прожив несколько месяцев в Гельсингфорсе, Куприн почувствовал настоятельную потребность переменить место. Было невыносимо жить у границ России, находиться от нее так близко и — так далеко. Кроме того, Куприну казалось, что он обретет «кусочек» России, переселившись в Париж, где осела наиболее значительная часть русских эмигрантов и начинала организовываться эмигрантская литература.

Атмосфера, в которую окунулся Куприн в Париже, не только не оправдала его надежд, но и самым пагубным образом сказалась на его душевном состоянии и работе. Тон в парижской эмигрантской литературе задавали ее наиболее реакционные представители — Д. Мережковский и З. Гиппиус, хотя ее «официальным» вождем по его большому таланту признавался И. Бунин. Вряд ли можно говорить о некоем общем идейном направлении, объединявшем различных эмигрантских писателей; единой программы у них не было. Таких людей, как Мережковский и Гиппиус, объединяла ненависть к революции, к народу. Духовно опустошенные и бесплодные, они дошли до отрицания ценности всякого бытия, глумления над принципами морали.

Пальма первенства в духовном нигилизме и циничном саморазоблачении принадлежала, несомненно, Мережковскому и Гиппиус. Конечно, И. Бунина нельзя ставить рядом с другими писателями-эмигрантами. Он перестает быть художником, когда начинает писать о том, чего не знает и что ненавидит. Так возникают недостойные пера Бунина вещи, подобные «Красному генералу», «Товарищу Дозорному», и другие (к счастью, немногие). Но Бунин и за рубежом создает такие значительные произведения,

как «Митина любовь», «Дело корнета Елагина», «Мордовский сарафан» и другие.

Для творчества эмигрантов характерна тема смерти, обреченности, безысходности. Необычайно многообразны вариации этой темы: здесь и господство мертвого над живым, и радость успокоения в небытии, и образы маньяков разного рода, одолеваемых кошмарными видениями «потустороннего», впадающих в мистический бред, омертвляющих то живое, к чему прикоснутся их костлявые и холодные пальцы.

Такого рода творчество было глубоко чуждо Куприну и в былые годы и в годы эмиграции. Одаренный художник, человек с большим вкусом, разоблачавший некогда в рассказе «Корь» и других тупой национализм, он не мог уподобиться и Чирикову, изливавшему свою тоску по утраченной России в произведениях с лубочной, псевдонародной окраской.

Несомненно, что большой художник-реалист Куприн, корни творчества которого уходили в народную жизнь России, оказался в самом трудном положении из всех писателей-эмигрантов. Это сознавал и он сам. «Есть, конечно,— отмечал Куприн,— писатели такие, что их хоть на Мадагаскар посылай на вечное поселение — они и там будут писать роман за романом. А мне все надо родное, всякое — хорошее, плохое,— только родное» [1].

Лагерь эмигрантов начинает представляться Куприну в его мрачном облике. Ему, вечному бессребренику, всегда находившемуся в долгах, все более претят толстосумы, владельцы огромных состояний. В памфлете «Холощеные души» он писал об эмигрантах: «Есть... эмигранты, бывшие владельцы огромных животов в прямом и переносном смысле. Купая свои застарелые родовые подагры и ожирелые холодные сердца в Спа, Висбадене и Контрессевиле, эти показные хапуги кощунственно и злорадно свидетельствуют: «Ага! Землю захватили? Пограбили? Пожгли? Вот вам преступление и наказание. Не сказано ли в евангелии: «Мне отмщение и аз воздам»?» [2]

Тяжелые условия жизни в эмиграции заставляют Куприна повседневно заниматься газетной работой, изнуряющей его. Наблюдая нравы эмигрантской литератур-

---

[1] Приведено в примечаниях к шестому тому Собр. соч. А. И. Куприна. Гослитиздат, 1958, с. 779.

[2] «Огни» (Прага), 1921, 22 августа, № 3.

ной среды, он заметил в одном из писем: «А литературная закулисная кухня... Боже, что это за мерзость» [1].

Замкнутость в кругу антинародной эмигрантской интеллигенции пагубно сказалась на самочувствии и работе Куприна. По его собственному признанию, ему пришлось вкусить сверх меры от всех мерзостей, сплетен, грызни, притворства, подсиживания, подозрительности, мелкой мести, а главное — непроходимой глупости и скуки» [2].

Основное внимание Куприна-художника в эти годы обращено к прошлому родной страны, к лично пережитому, близкому и далекому. Он вновь оживляет в памяти факты, большей частью уже использованные ранее. Куприн пишет рассказы о цирке — «Дочь великого Барнума», «Ольга Сур», «Блондель», «Дурной каламбур», о животных — «Завирайка», «Ю-ю» и «Ральф». Он вспоминает о своем пребывании в Куршинском лесничестве у зятя С. Г. Ната,— это дает материал для рассказов «Ночь в лесу» и «Вальдшнепы». Он обращается к далекому прошлому России в рассказах «Однорукий комендант», «Тень Наполеона», «Царев гость из Наровчата», основой которых является исторический анекдот.

Он создает прелестные легенды-сказки: «Синяя звезда», «Четверо нищих». Особенно остроумна и поэтична «Синяя звезда», напоминающая по основному мотиву знаменитую сказку Андерсена «Гадкий утенок». К этому же сказочно-легендарному циклу Куприна относится легенда «Геро, Леандр и пастух». Однако здесь, как нам кажется, художественный вкус изменил мастеру. Превращать в карикатуру одну из прекрасных и поистине вечных легенд человечества — дело опасное и неблагодарное. Вообразите комическую интерпретацию «Ромео и Джульетты». Трагические и исполненные поэзии образы любящих — девушки Геро и юноши Леандра — слишком дороги читателю, чтобы он согласился, хотя бы на миг, видеть в них комические фигуры. Такой рассказ кажется принадлежащим не автору «Олеси», а скорее Аркадию Аверченко, который при всем его остроумии довольно легко впадал в пошлость.

Иногда Куприн развивает в самостоятельный рассказ эпизод, взятый из более раннего произведения; таков, например, рассказ «Удод» (его сюжетная основа взята из повести «Звезда Соломона»).

---

[1] «Огонек», 1945, № 36, с. 9.

[2] Там же.

Произведения о России, написанные Куприным в эмиграции, художественно значительно слабее его дореволюционных произведений. Куприн недаром говорил, что ему необходимо общение с простым народом. В новых произведениях писателя русского народа по существу нет. Мелькнет кое-где, на заднем плане, образ ямщика в романе «Юнкера», но очерчен он лишь внешне (хотя и живописно). Куприн знает, что меняется жизнь, меняются люди, живущие на земле, которую он покинул. Однако в первые годы эмиграции он не только не видит, что это за перемены, но и раздражен, взволнован тем, что исчезает старое, привычное, любимое. В рассказе «Вальдшнепы» в авторском отступлении говорится: «Да вот пришла эта война проклятущая, а потом эти колхозы и другая неразбериха. И где они все: и лесник Егор, и Ильяша с Устюшей, и объездчик Веревкин, и все грамотные лесничие, и охота русская, и хозяйство русское, и прежние наши охотничьи собаки. Все как помелом смело. Ничего не осталось. А почему? Кто это объяснит?»

Высказывания в этом роде рассыпаны и в других произведениях эмигрантского периода. Они говорят как о полном непонимании Куприным того, что свершается в столь далекой теперь от него Стране Советов, так и об изменившемся отношении к старой России. Писателю не хочется помнить о прошлой тяжкой жизни русского крестьянства. Для него стала драгоценной каждая черта утраченной родины, каждое воспоминание о ней окрашивается им в идиллические цвета. Рассказ «Ночь в лесу» — взволнованное и грустное признание в любви русскому лесу. Строки рассказа наполнены элегической нежностью, восторженным любованием, почти молитвенным преклонением перед русской природой.

Мечтая о родине, Куприн хотел бы в одиночестве углубиться в величественный и безмолвный русский лес, отрешиться в нем от земных горестей, вкусить долгожданный покой. Мысли о возвращении на родину никогда не покидали Куприна, и, размышляя о такой возможности, он писал: «Если бы мне дали пост заведующего лесами Советской республики, я мог бы оказаться на месте» [1].

Вместе с тем он приходит к отрицанию самой возможности пребывания в эмиграции.

«...Существовать в эмиграции, да еще русской, да еще

[1] Из письма к М. К. Куприной-Иорданской.— «Огонек», 1945, № 36, с. 9.

второго призыва,— писал он,— это то же, что жить поневоле в тесной комнате, где разбили дюжину тухлых яиц» [1].

Все более невыносимой делается для Куприна жизнь на чужбине, он пишет, что отсутствие перспектив, идей порождает пошлость, застой мысли. С брезгливым отвращением отмечает писатель мышиную возню пройдох и политиканов. Ко всему этому следует добавить тяжелое материальное положение Куприна, которое вынуждает его работать за письменным столом ради заработка. Об этом Куприн писал неоднократно. В письме к И. А. Левинсону, относящемся к началу 30-х годов, есть очень характерные строки:

«Когда я читал о Вашей библиотеке, мне захотелось прислать Вам еще два моих томика, изданных в Париже: «Новые повести» и «Храбрые беглецы». Если у Вас их нет, то не покупайте. Я пришлю Вам с надписью. Но не сейчас. Сейчас дела мои рогожные: даже своих сочинений купить не могу: не по карману. Но это временно.

Верю, что когда-нибудь приплывут ко мне корабли с шелковыми парусами, с грузом золота... В Холивуде застряли уже давно два моих сценария. Ах, если бы Вы знали, какой это тяжкий груз, какое унижение, какая горечь писать ради насущного хлеба, ради пары штанов, пачки папирос. И так каждый день, почти уже 35 лет» [2].

Драматизм положения Куприна усугубляется тем, что он менее, чем какой-либо другой русский писатель, мог приспособиться к жизни вдали от родины. В интервью, данном сотруднику одной из эмигрантских газет, он говорил:

«Писал здесь в Париже Тургенев. Мог писать вне России. Но был он вполне европейский человек; был у него здесь собственный дом, и, главное, душевный покой. Горький и Бунин на Капри писали прекрасные рассказы. Бунин там написал «Деревню»... Но ведь было у них тогда чувство, что где-то далеко — есть у них свой дом, куда можно вернуться — припасть к родной земле... А ведь сейчас чувства этого нет и быть не может; скрылись мы от дождя огненного, жизнь свою спасая... О чем же писать? Ненастоящая жизнь здесь. Нельзя нам писать здесь. Писать о России по зрительной памяти не могу. Когда-то я жил там; о чем писал? О балаклавских рабочих писал и жил их жизнью, с ними сроднился. Ме-

---

[1] «Огонек», 1945, № 36, с. 9.
[2] «Литературная газета», 1960, 13 декабря, № 147.

ня жизнь тянула к себе, интересовала, жил я с теми, о ком писал. В жизни я барахтался страстно, вбирая ее в себя... А теперь что?» [1]

Это ценное признание раскрывает основные причины спада таланта Куприна-художника. И хотя он утверждал, что писать по воспоминаниям вдали от России он не может, он не мог не писать о ней.

Все увеличивающаяся дистанция времени и слабеющая память не давали ему возможности с той полнотой и выпуклостью изобразить русскую жизнь конца прошлого — начала нынешнего века, с какой он изображал ее раньше. Для Куприна-писателя это было большой трагедией, ибо особенностью его творчества всегда была склонность к изображению лично наблюдаемого, пережитого и перечувствованного. Произведения Куприна эмигрантского периода отмечены узостью авторского горизонта, поверхностным восприятием жизненных явлений. В поле зрения писателя оказываются малозначительные эпизоды прошлого («Домик», «Потерянное сердце», «Бредень»). Многое из того, что ранее изображалось Куприным критически, теперь окрашивается в розово-сентиментальные тона, ибо само это прошлое в представлении Куприна выглядит идиллически.

Ряд зарисовок прошлого русской жизни в рассказах Куприна этих лет дан ярко и исторически правдиво. Таков, например, рассказ «Однорукий комендант», в котором Куприн воссоздал образ прославленного русского генерала Скобелева. Таков рассказ «Тень Наполеона», в котором с тонким юмором изображены предпринятые в связи со столетием Отечественной войны поиски старожилов, видевших наполеоновское нашествие. Таковы рассказы, воссоздающие реальную атмосферу жизни писателя в прежние годы («Фердинанд», «Завирайка» и др.).

Вполне естественно, что Куприн, как и ряд других видных писателей, обратился к фактам своей жизни.

* * *

Самым крупным из произведений Куприна, созданных им в эмигрантский период, является роман «Юнкера».

Замысел романа возник у писателя еще в 1911 году, как продолжение повести «На переломе» («Кадеты»).

---

[1] «Красная газета», 1926, 6 января, № 4, вечерний выпуск.

Осуществление замысла, однако, долго откладывалось; волновали другие темы, более близкие к современности. А в 1916 году, когда стал иссякать у Куприна критический пафос, он вновь взялся за роман «Юнкера». «...С охотой я принялся за окончание «Юнкеров»,—сообщал писатель.— Повесть эта представляет собой отчасти продолжение моей же повести «На переломе» («Кадеты»). Здесь я весь во власти образов и воспоминаний юнкерской жизни с ее парадною и внутреннею жизнью, с тихой радостью первой любви и встреч на танцевальных вечерах со своими «симпатиями». Вспоминаю юнкерские годы, традиции нашей военной школы, типы воспитателей и учителей. И помнится много хорошего» [1].

До окончания романа было все же, видимо, далеко. Первые его главы писатель начал печатать лишь в 1928 году в газете «Возрождение». Окончилось же это печатание в 1933 году. В известной мере перерыв в работе над романом объясняется тем, что, покидая Россию, Куприн не взял с собой рукописи, и ему пришлось восстанавливать заново ранее написанное. Но это лишь одна из причин, другая заключается в том, что духовное смятение, материальные и прочие трудности задерживали осуществление замысла большого произведения.

Отдельным изданием роман вышел в 1933 году.

Куприн начал свое большое автобиографическое произведение с исследования тех чувств и впечатлений, которые неприкосновенно хранились в глубоких тайниках его души. Радостное и непосредственное восприятие жизни, восторги быстротечной влюбленности, наивной юношеской мечты о счастье — это свято и свежо сохранил писатель, и с этого он начал роман о юношеских годах своей жизни.

Прежде чем отделить сильные стороны романа от слабых, необходимо сказать о том, что объединяет разнородные поэтические элементы романа. Это черта, общая для произведений Куприна, написанных в эмиграции,— идеализация старой России.

Начало романа, где описываются последние дни пребывания в корпусе кадета Александрова (в повести «На переломе» — Буланина), в несколько смягченном тоне, но все же продолжает критическую линию повести «На переломе». Однако сила этой инерции очень быстро ис-

[1] М. Петров. У А. И. Куприна.— «Вечерние известия», 1916, 3 мая, № 973.

тощается, и наряду с интересными и верными описаниями жизни училища все чаще звучат хвалебные характеристики, слагаясь постепенно в ура-патриотическое воспевание юнкерского училища.

За исключением лучших глав романа, где описывается юная любовь Александрова к Зине Белышевой, пафос восхваления педагогических принципов и нравов Александровского училища объединяет отдельные эпизоды жизни, как ранее в повестях «На переломе» и «Поединок» их объединял пафос обличения общественных порядков и методов воспитания подрастающего поколения. Вот некоторые примеры поверхностно-хвалебных характеристик, подменяющих художественное раскрытие типов и обстановки того времени: «В училище никому не могло прийти в голову смеяться или глумиться над юнкером, родственники которого были людьми несостоятельными... случаи подобного издевательства были совсем неизвестны в домашней истории Александровского училища, питомцы которого по каким-то загадочным влияниям жили и возрастали на основах рыцарской военной демократии, гордого патриотизма и сурового, но благородного и внимательного товарищества». Или же, говоря о военной муштре, Куприн пишет: «Эти ежедневные упражнения казались бы бесконечно противными и вызывали бы преждевременную горечь в душах юношей, если бы их репетиторы не были так незаметно терпеливы и так сурово участливы... Училищное начальство и Дрозд (Дрозд — кличка капитана Фофанова, командира одной из рот училища.— *А. В.*) в особенности понимали большое значение такого строгого и мягкого, семейного, дружеского военного воспитания...»

Невольно напрашивается сопоставление идейного пафоса «Юнкеров» с разоблачительным содержанием повестей «На переломе» и «Поединок». Вступая в кадетский корпус, юноша из «благородной» семьи подвергался в нем всяческим унижениям, отупляющей муштре, подавлению мысли и человеческого достоинства. С непререкаемой правдой Куприн все это показал в повести «На переломе». Но вот этот юноша попадает в юнкерское училище и преображается, как по мановению волшебной палочки. Он полон достоинства, гордости, сознания долга, ответственности перед родиной.

Взяв подобный «идейный разгон», Куприн логически приходит к восхвалению самодержавия, чего с ним ни-

когда не было. В главе «Торжество» описывается приезд в Москву Александра III.

«В октябре 1888 года по Москве разнесся слух о крушении царского поезда около станции Борки. Говорили смутно о злостном покушении. Москва волновалась... Повсюду служили молебны, и на всех углах ругали вслух инженеров с подрядчиками... Как-то нелепо странна, как-то уродливо неправдоподобна мысль, что государю, вершинной, единственной точке этой великой пирамиды, которая зовется Россией, может угрожать опасность и даже самая смерть от случайного крушения поезда».

После этого вступления следует описание приезда царя и раскрываются чувства взволнованных питомцев Александровского училища. Было бы неправильным считать, что Куприн искажает картину переживаний юнкеров, воспитанных в духе преклонения перед самодержцем. Но Куприн прежних лет, несомненно, показал бы, какова психологическая и жизненная основа чувств, охватывающих юнкеров. Теперь же Куприн ощущает прошлое сквозь дымку тоски и сожаления об утраченной родине. Он воссоздает сцену встречи царя с юнкерами целиком с позиций юношеского восприятия юнкера Александрова и нигде не вмешивается в его чувства со зрелой их оценкой.

«Но вот заиграл на правом фланге и их знаменитый училищный оркестр, первый в Москве. В ту же минуту в растворенных настежь сквозных золотых воротах, высясь над толпою, показывается царь. Он в светлом офицерском пальто, на голове круглая низкая барашковая шапка. Он величествен. Он заслоняет собою все окружающее. Он весь до такой степени исполнен нечеловеческой мощи, что Александров чувствует, как гнется под его шагами массивный дуб помоста.

Царь ближе к Александрову. Сладкий острый восторг охватывает душу юнкера и несет ее вихрем, несет в высь. Быстрые волны озноба бегут по всему телу и приподнимают ежом волосы на голове».

И далее:

«Он с чудесной ясностью видит лицо государя, его рыжеватую, густую, короткую бороду, соколиные размахи его прекрасных союзных бровей. Видит его глаза, прямо и ласково устремленные в него... Спокойная, великая радость, как густой золотой поток, льется из его глаз.

Какие блаженные, какие возвышенные, навеки незабываемые секунды. Он постигает, что вся его жизнь и воля, как жизнь и воля всей его многомиллионной родины, собралась, точно в фокусе, в одном этом человеке и получила непоколебимое, единственное, железное утверждение».

И эти слова написал Куприн, один из наиболее последовательных разоблачителей царского режима! Вряд ли все это можно объяснить продуманной переоценкой ценностей, полным приятием того, что ранее отвергалось писателем. Пока новая Россия мнится ему враждебной и чужой, он «хватается» за старую Россию, как за соломинку. Ведь нельзя же остаться без родины на чужой стороне, в той жизни, которую он сам называет «ненастоящей». Ведь нельзя же витать в пустоте писателю, не потерявшему веру в прекрасное и доброе, так долго и проникновенно любившему жизнь в ее самых различных проявлениях. Так возникает и ширится в творчестве Куприна эмигрантских лет тема родины, искусственно «очищенной» от скверны, родины, подобной английскому саду с его подстриженными кустами и деревьями, прилизанными газонами и строгими клумбами. Это Россия с парадного хода, и нет в ней народной души, таланта народа, его мыслей и чувств, его страданий. Такая Россия тоже «ненастоящая», как и чужая сторона. И Куприн, всегда черпавший вдохновение в гуще реальной жизни, не в силах создать полнокровные образы на основе выхолощенной действительности, идеализированной старины.

«Отцу хотелось забыться,— рассказывает дочь писателя Ксения Куприна,— и поэтому он взялся писать «Юнкеров». Ему хотелось сочинить нечто похожее на сказку» [1].

Роман «Юнкера» можно было бы сбросить со счетов творчества Куприна, если бы в нем не было страниц, написанных крупным художником. Едва Куприн отвлекается от восхваления царских институтов и переходит к воссозданию юношеских переживаний с их чистотой и наивностью, он воскресает как поэт и психолог.

Тогда меняется тон, исчезает ложный пафос и возникают подлинно художественные образы людей, трепетно чувствующих и переживающих, людей, действия которых глубоко мотивированы складом их характера и душев-

[1] См.: Н. Жегалов. Выдающийся русский реалист.— «Что читать», 1958, № 12, с. 27.

пыми побуждениями. Таково описание первой любви юнкера Александрова.

Конечно, на этих, лучших, страницах романа мы не видим русской жизни в ее полноте, а русский народ представлен здесь типами знаменитого ямщика от Ечкина, содержателя наемных троек, и не менее знаменитого швейцара Екатерининского женского института, «потомственного» гренадера — фельдфебеля Порфирия (чин и имя всегда были одинаковы, независимо от того, как звали очередного швейцара). Весьма характерно, что Куприн, ранее с нескрываемым презрением писавший об услужающих аристократам людях из народа (например, в «Белом пуделе»), теперь полон к ним добрых чувств и даже восхищен их умением служить, их молодцеватой выправкой.

Былая плебейская ирония по отношению к дворянскому быту сменяется у Куприна поэтизацией этого быта.

Но главное, повторяем, не в запоздалом воспевании того, что было сметено суровой и справедливой историей, а в поэзии юношеского чувства, тонко переданного художником. С необычайной свежестью и яркостью воскрешает писатель давным-давно пережитые минуты:

«Неужели я полюбил? — спросил он у самого себя и внимательно, даже со страхом как бы прислушался к внутреннему самому себе, к своему телу, крови и разуму, и решил твердо: — Да, я полюбил, и это уже навсегда».

Какой-то подпольный ядовитый голос в нем же самом сказал с холодной насмешкой: «Любви мгновенной, любви с первого взгляда — не бывает нигде, даже в романах».

«Но что же мне делать? Я, вероятно, урод»,— подумал с покорной грустью Александров и вздохнул.

«Да и какая любовь в твои годы? — продолжал ехидный голос.— Сколько сот раз вы уже влюблялись, господин Сердечкин? О, дон-Жуан! О, злостный и коварный изменник!»

В этих внутренних голосах — обычная для Куприна психологическая точность.

История любовных отношений между юнкером Александровым и воспитанницей Екатерининского института Зиной Белышевой полна тончайших переливов первых соприкосновений с великой тайной любви. Зина Белышева еще почти девочка. Ей и юноше Александрову любовь кажется чудом, то есть именно тем, чем и является подлинная любовь.

* * *

Уходя мечтами в дорогое ушедшее, Куприн пытается все же воссоздать и ту новую жизнь, которая теперь окружает его. Из произведений, посвященных этой жизни, наиболее удачны те, в которых писатель не ставит перед собой целью открытие «галльской души» и т. п., а воссоздает какое-то яркое, живописное событие или картины повседневной жизни.

Таков, например, большой рассказ «Пунцовая кровь», рисующий картины боя быков.

В этом рассказе ощущается та любовь к яркому, драматическому, рыцарски-мужественному, которая так характерна для автора «Листригонов». Фигурирующий в рассказе байонский трактирщик, у которого были «утонченные, аристократические взгляды на благородное искусство тавромахии», рассказывает автору: «Этому великому искусству больше тысячи лет. Не из-за денег, а ради рыцарской славы и улыбки прекрасной дамы ему служили знатнейшие гранды Испании, и первым между ними был герой народной легенды Сид Кампеадор. Верхом на боевом коне он сражался один на один с диким быком и закалывал его насмерть своим тяжелым копьем... Прекрасное искусство тавромахии существует для насыщения стойких и твердых душ, а не для щекотания притупленных и избалованных нервов. Храбрость должна быть горда и добра, а не услужлива». Куприн чудесно передает все детали драмы, которая разыгрывается на арене. Но и в темпераментной южной толпе он не может не вспомнить родные края. Он любуется пикадором, который «с железной неуступчивостью» отражает бешеный натиск разъяренного быка, любуется и вспоминает «красавца и обладателя великолепнейшего баса» Малинина — «отца протодьякона Смоленского кладбища в Петербурге». Малинин был похож на этого блистательного пикадора.

Зоркость художника-реалиста, его острый интерес и доброжелательное отношение к простым людям с их повседневными заботами нашли отражение в своеобразных очерках-миниатюрах, посвященных Парижу: «Перля-Сериз», «Последние могикане», «Невинные радости», «Кабачки», «Призраки прошлого», «Настоящее», «Барри» [1]. Куприн насмехается над «глобтроттерами», кото-

[1] Последние два очерка-миниатюры опубликованы в «Неделе» (воскресное приложение к «Известиям») 20—26 марта 1960 г.

рые «успевают в течение месяца, при помощи гидов, путеводителей и вранья земляков-старожилов, изучить Париж «как свои пять пальцев». Смешно, грубо и жалко заблуждаются эти просвещенные путешественники. Вот краткий перечень тех впечатлений, которые они везут из Парижа на свою родину: Монна Лиза (Джиоконда)... Венера Милосская... собор Нотр-Дам, Эйфелева башня, Большие бульвары... да еще выставка Независимых, причем парижский кратковременный гость так и не догадается никогда: видал ли он футуристические полотна повешенными как следует или вверх ногами» («Настоящее»). В отличие от «глобтроттеров», Куприн с жадным вниманием вглядывается в детали повседневной парижской жизни. Он не претендует здесь на широкие обобщения, он несколько эмпиричен в этих своих миниатюрах, но его зарисовки сделаны рукой мастера. Как всегда, он очень наблюдателен. Перед нами оживают разнообразные типы шумного и пестрого города — игрок на скачках, шансонье, кучер (исчезающая профессия!), рыболов, терпеливо сидящий на берегу Сены, любитель птиц, кормящий воробьев и голубей в сквере Инвалидов, рабочий-каменщик в белой блузе... Причем оказывается, что «парижские каменщики совсем похожи на русских (Мишевского уезда, Калужской губернии). Так же беззаботно ходят они по узким балкам на седьмом этаже, так же громко, весело поют во время работы, так же кротки нравом, так же крепки в артельном быте, так же емки, когда едят, и так же всей большой сотруднической ватагой валят в ближайший простенький ресторанчик» («Кабачки»).

По жанру своему эти зарисовки позднего Куприна напоминают его ранний цикл — «Киевские типы». Но в парижских миниатюрах язык крепче, выразительней, лаконичней, они сложней по общему своему настроению: юмор и элементы сатиры переплетаются в них с элегическим настроением, в них чувствуется грусть человека, у которого «все в прошлом». Несмотря на возросшее мастерство художника, эти очерки по содержанию, по социальной насыщенности все же беднее «Киевских типов». Тогда, в 90-е годы, Куприн писал о жизни, которую он знал гораздо лучше. А здесь, как бы зорок ни был его взгляд, он рисует «со стороны», ему трудно проникнуть в душу окружающих людей; отсюда некоторый импрессионизм его парижских очерков.

Наиболее интересны те произведения Куприна-эмигранта, в которых он с большим внутренним надрывом и в проникновенной лирической манере описывает духовное одиночество человека, бог весть почему оказавшегося на чужбине.

Живописно, с чисто купринской меткостью и точностью деталей изображен знойный юг Франции в очерке «Мыс Гурон». Но вот что характерно: изображая французскую природу, французские нравы, художник за голубоватой южной дымкой видит — как будто в полусне — свою Россию. Он покидает — мысленно — Францию и вновь бродит в русском лесу, любуется рязанскими пильщиками, веселыми здоровяками в поддевках и лаптях. Окружающая, чужая жизнь на время забыта. Картина Прованса оттесняется на задний план элегией о России, о прошлом, которое кажется Куприну «наивным и прекрасным».

Вне всяких сомнений, лучшим произведением Куприна эмигрантского периода является роман «Жанета», имеющий подзаголовок: «Принцесса четырех улиц». Он невелик по объему, но весьма значителен по содержанию, по острой и верной передаче переживаний одинокого человека.

«Жанета» — ярчайшее доказательство того, что только написанное кровью сердца может достигать вершин красоты и правды. Уже немолодой писатель, выбитый из колеи привычной жизни, нашел в себе силы создать художественно крупную вещь, потому что ему хотелось рассказать людям о всех горестях, бесконечной тоске человека, потерявшего родину и неспособного «прижиться» на чужой земле, полюбить ее.

Герой романа — русский эмигрант, профессор физики и химии Симонов. Его биография не похожа на биографию Куприна, если не считать того, что оба разлучены с родиной. Да и черты характера Симонова как будто не купринские. И все же в настроениях Симонова ощущаются настроения автора романа.

Дух томительного одиночества, ощущение бесцельности существования наполняют роман с первой и до последней строки. В нем царит ощущение собственной обреченности в холодном и чужом мире.

Написан роман «Жанета» с благородной простотою, рукой большого мастера. Здесь каждая деталь направлена к тому, чтобы раскрыть во всех нюансах душу человека, отгородившегося от кипящей вокруг жизни, существующего как-то независимо от этой жизни, которая

может затронуть его лишь такими своими сторонами, которые как-то созвучны его одинокой грусти.

Писатель лишает своего героя традиционной отчужденности по отношению к французам, якобы неспособным понять «славянскую душу». Профессор приятен тем, что в его обращении с людьми много независимости, легкости и доброго внимания. Совсем в нем отсутствуют те внешние черты унылости, удрученности, роковой подавленности, безысходности, непонятости миром — словом, всего того, что французы считают выражением «ам сляв» [1] и к чему их энергичный инстинкт относится брезгливо.

Да, именно в таких красках рисует своего героя писатель. Не подумайте, однако, что «легкость» и «доброе внимание» к людям выражают бодрость духа профессора, желание общаться с людьми. Писатель создает атмосферу одиночества вокруг Симонова, идя от «противного». Если бы профессор Симонов был мрачен, суров, необщителен, постигшая его болезнь одиночества не производила бы такого гнетущего впечатления. Профессор вовсе не питает к людям отвращения, он вовсе не презирает их, он просто так вышиблен из колеи жизни, что существует в некоем четвертом измерении, так же непонятном людям, среди которых находится профессор, как чужда и непонятна ему жизнь этих людей или, вернее, как она недоступна его духовному «я». Все это показано не в приемах отвлеченных рассуждений, а через детали быта.

«Профессор входит в лавку. Левую руку протягивает через стойку хозяину для пожатия, правой издали посылает приветствие хозяйке и бодро здоровается со всеми присутствующими:

— М'сье, да-ам!..

— М'сье! — произносит несколько голосов из-за газет.

Порядок непременно требует справиться у патрона: идет ли? Оказывается — идет. Теперь профессору нужно сделать самое неожиданное открытие:

— Но какой прекрасный день!

Или:

— Ах, какой дождь!

— О да! — убедительно подтверждает патрон и, в свою очередь, с неизменной улыбкой осведомляется у Симонова: — Тужур промпэ?» [2]

---

[1] «Славянская душа» (*фр.*).

[2] Все прогуливаетесь? (*фр.*)

И далее говорится, что вот этих-то постоянных и долгих прогулок французы никак не могут понять; им показалось бы весьма странным обдумывание научных статей на ходу. «Наши инженеры сидят в своих ателье и думают определенное число часов в день». А сам профессор перед лицом строго организованного, размеренного трудолюбия французов ощущал себя каким-то «трутнем». Для этого одинокого чудака нет места ни в домах французов, ни в их кафе, где говорят о политике, которую он изгнал из своих мыслей, ни на улицах, по которым проносится поток автомобилей и где он не раз, углубившись в философские мысли, чуть не оказывался под колесами.

Для традиционного контраста автор мог бы противопоставить былое счастье профессора на родине его тяжкой судьбе на чужбине. Но роман, во-первых, подводит итоги, и весьма грустные, духовной жизни писателя. А во-вторых, Куприн и до тяжелого разрыва с родиной не верил в возможность достижения счастья. Как известно, личная жизнь Куприна до эмиграции сложилась очень неудачно, что также нашло свое отражение в повествовании о профессоре Симонове. Поэтому обращение к прошлой жизни героя не преследует цели контрастного противопоставления, к которому так часто прибегал Куприн. Прошлое переплетается с настоящим, усиливая тему одиночества человека на земле.

В романе мельком упоминается о приятеле Симонова, пожилом художнике, с которым профессор бродит иногда по аллеям Булонского леса, но в романе нет сцен, описывающих эти встречи. О них сказано только: «...когда живописец яро пускался в философию и политику, профессор молча отмахивался рукой».

Однако Симонов не чужд философских размышлений. Например: «Как милы, как четки, как хороши люди в ясное утро, на воздухе... Это, вероятно, потому, что они еще не начали лгать, обманывать, притворяться и злобствовать. Они еще покамест немного сродни детям, зверям и растениям».

Наблюдая «нежную паутинную постройку» паука, в которую вложено столько «бессознательной мудрости, расчета, находчивости и вкуса», профессор приходит к выводу: «Да, уж конечно, не паук строит лучше инженера, но природа строит крепче и мудрее всех инженеров мира, взятых вместе,— природа — одна из эманаций Великого,

единого начала, которому слава, поклонение и благодарность, кто бы оно ни было».

Нетрудно заметить в рассуждениях профессора знакомые нам пантеистические настроения самого Куприна. Но здесь они уже окрашиваются в религиозные тона — в тона гностицизма, который рассматривал все сущее как «эманацию» (выделение, излучение) таинственной божественной силы.

В романе «Жанета» Куприн устами профессора Симонова резко отзывается о всякого рода декадентах в литературе и живописи. Однако микроб неверия, тоски и разочарования все же произвел разрушительную работу в сознании писателя. Утрачивая веру в человека, Куприн ищет духовное прибежище в природе, созданных ею чудесах, в естественной жизни живых существ, еще не искалеченных человеческим обществом, и, наконец, склонен найти решение всех загадок и душевное спокойствие в религиозной идее.

Одиночество и тоска приводят героя романа к выводу, что правда, добро и красота свойственны только тем живым существам, которые еще близки к «естественному» состоянию, к природе. «Животные и дети» —вот друзья, которым отныне принадлежит любовь героя романа, только они вносят тепло в его жизнь.

Сначала его другом становится полудикий кот, черный, худой и наглый, который зимой пробрался к нему с крыши через открытое окно. С мыслью о своем одиночестве, подобном одиночеству Робинзона, профессор назвал кота Пятницей. История отношений человека и кота — кота, навещающего человека в его жалкой, похожей на большой гроб, комнате,— очень грустная история человеческого одиночества. Навеяна эта история описанными в литературе случаями дружбы узника и птицы, прилетающей к решетке окна, или узника и мыши, пробравшейся в камеру.

Но вот в жизнь одинокого профессора входит трогательная дружба с маленькой девочкой Жанетой. Старик приходит к выводу: «О, чего же стоят все утехи, радости и наслаждения мира в сравнении с этим самым простым, самым чистым, божественным ощущением детского доверия». «Господи! ведь я никогда не испытал и не перечувствовал и даже не надеялся когда-нибудь почувствовать тихой бескорыстной радости, которою так мудро и так щедро одаряет судьба дедушек и бабушек, когда все зем-

ные, пряные радости отлетают от них. Ах! я не был дедушкой, не успел...»

Куприн написал ряд психологически тонких и прелестных рассказов о детях. В романе «Жанета» он вновь проявляет себя большим художником в повествовании о нежной привязанности профессора Симонова к маленькой парижанке. Конечно, эта привязанность углубляет тему одиночества и вместе с тем как бы «высветляет» ее, придает всему роману какой-то оттенок светлой грусти, лирического примирения с тяжелой судьбой. В любви к своеобразному и прелестному ребенку, привязавшемуся к старику, сосредоточиваются все нерастраченные душевные силы Симонова, его способность и потребность соприкоснуться с людьми не только внешне, в порядке житейского ритуала вежливости. Так обнаруживается разногласие между мыслями профессора Симонова о человечестве и его чувствами, врожденной потребностью быть ближе к людям. В этих разногласиях выражены, конечно, те противоположные чувства и мысли, которые сталкивались в душе самого писателя под тяжелым давлением жизни на чужбине.

История нежной любви старого ученого к ребенку, любви, скрасившей одиночество больной души, а также выявившей всю глубину этого одиночества, кончается крахом, как и вся жизнь профессора. Девочку родители увозят из Парижа, и вновь Симонову остается ждать кратких визитов черного кота Пятницы, голодного и злого бродяги, приходящего отогреться и получить свою порцию мяса.

Роман «Жанета» — самое печальное, самое тоскливое произведение Куприна, старого, больного, захиревшего вдали от горячо любимой родины. В воспоминаниях И. Бунина о его последней встрече с Куприным есть строки, которые нельзя читать без горькой боли в душе. «Он (Куприн.— *А. В.*) шел мелкими, жалкими шажками, плелся такой худенький, слабенький, что, казалось, первый порыв ветра сдует его с ног, не сразу узнал меня, потом обнял с такой трогательной нежностью, с такой грустной кротостью, что у меня слезы навернулись на глаза» [1].

Отрыв от родной страны все более тяготил писателя. «И как хочется,— писал он И. Е. Репину,— настоящего снега, русского снега — плотного, розоватого, голубоватого, который по ночам фосфоресцирует, пахнет мощно озо-

[1] И. А. Бунин. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1967, с. 397—398.

ном... А в лесу! Синие тени от деревьев и следы, следы...» [1]

Желание вернуться на родину, никогда не оставлявшее Куприна, становится властным, всеобъемлющим. Оно заставляет Куприна пристально присматриваться к тому, что происходит на далекой родине. Он постепенно отказывается от сложившихся у него предубеждений, и тоска по утраченной родной земле терзает его тем больше, чем слабее становится он, чем меньше, кажется ему, надежды увидеть дорогие места. «Живешь в прекрасной стране,— пишет он,— среди умных и добрых людей, среди памятников величайшей культуры, но все точно понарошку, точно развертывается фильма кинематографа. И вся молчаливая, тупая скорбь о том, что уже не плачешь во сне и не видишь в мечте ни Знаменской площади, ни Арбата, ни Поварской, ни Москвы, ни России» [2].

Списавшись с академиком И. Я. Билибиным, Куприн через его посредство обратился к Советскому правительству с просьбой разрешить ему вернуться на родину. Это разрешение было ему дано, и вот настали последние дни пребывания в Париже. Дочь писателя К. А. Куприна рассказывала парижскому корреспонденту нью-йоркской газеты «Новое русское слово» следующее: «Отец очень нервничал в последние дни и волновался... Отъезд мы держали в строгом секрете, и никто из писателей об этом не знал... В самую последнюю минуту, перед отъездом, отец сказал мне: «Осуществляется мечта моя... Я готов был пойти в Москву пешком, лишь бы туда вернуться» [3].

Мечта Куприна о возвращении на родину свершилась. С большим почетом был встречен 31 мая 1937 года советской общественностью большой русский писатель Александр Иванович Куприн [4]. В беседе с корреспондентом «Литературной газеты» он сказал: «Я бесконечно счастлив, что Советское правительство дало мне возможность вновь очутиться на родной стороне, в новой для меня советской Москве. Я — в Москве! Не могу прийти в себя от радости. Последние годы я настолько остро ощущал и сознавал свою тяжелую вину перед русским

---

[1] «Ленинградский альманах», 1958, № 14, с. 205.

[2] «Москва», 1958, № 3, с. 180.

[3] «Новое русское слово», 1937, № 6, с. 50.

[4] О первых днях пребывания Куприна в Москве и о его жизни в Ленинграде см.: К. А. Куприна. Куприн — мой отец. М., «Советская Россия», 1971, с. 237—249.

народом, строящим новую счастливую жизнь, что самая мысль о возможности возвращения в Советскую Россию казалась мне несбыточной мечтой... И здесь, в Москве, я хочу сказать советскому читателю, новому замечательному поколению советского народа искренне и убежденно: постараюсь найти в себе физические и творческие силы для того, чтобы в ближайшее же время уничтожить ту мрачную бездну, которая до сих пор отделяла меня от Советской страны» [1]. Однако писателю не суждено было осуществить благородные творческие замыслы.

Болезнь уже давно подтачивала писателя, но ему казалось, что возвращение на родину омолодит его, даст ему силы для той новой жизни после долгих лет скитаний, о которой он мечтал. Для выполнения этих планов требовалось время, ибо сам писатель хорошо сознавал, что в России все так преобразилось, что надо немало наблюдать и изучать, прежде чем приступить к художественным обобщениям. И вот, поселившись в Голицыне, Куприн встречается с отдельными людьми и целыми делегациями, приезжающими выразить дань уважения большому русскому художнику. Когда позволяет состояние здоровья, он навещает Москву, гуляет по любимым московским улицам. Его узнают, раскланиваются с ним, бросают ему короткие слова приветствия, подходят к нему для беседы.

Новые люди, «открытые» Куприным, радуют его особенно близкими ему чертами характера: бодростью духа, оптимизмом. Он отмечает любовь советских людей к родной литературе, их тягу к знанию, их веру в прекрасное будущее своей страны. Но это бодрое внимание к новой России, вырабатываемые планы, надежды на улучшение здоровья были лишь вспышками энергии в очень больном теле. Долгие годы скитаний на чужбине и неумолимая болезнь расшатали былое богатырское здоровье Куприна и преждевременно состарили его. Вот как описывает встречу с ним писатель Н. Д. Телешов: «Уехал он если и не очень молодым, то очень крепким и сильным физически, почти атлетом, а вернулся изможденным, потерявшим память, бессильным и безвольным инвалидом. Я был у него в гостинице «Метрополь», дня через три после его приезда. Это был уже не Куприн — человек яркого таланта, каковым мы привыкли его считать,— это было что-то мало похожее на прежнего Куприна, слабое, печаль-

[1] «Литературная газета», 1937, 5 июня, № 30.

ное, и, видимо, умирающее... Чувствовалось, что в душе у него великий разлад с самим собою. Хочется ему откликнуться на что-то, и нет на это сил» [1].

У Куприна и в самом деле не оказалось сил для осуществления своих творческих планов. Небольшие публикации: «Отрывки воспоминаний», «Москва родная» — сгусток первых впечатлений о ненадолго обретенной родине — вот все, что было написано Куприным после возвращения.

В ночь на 25 августа 1938 года Александра Ивановича Куприна не стало.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Свыше семидесяти лет назад один из критиков, анализируя творчество двух писателей-«знаньевцев», А. И. Куприна и С. И. Гусева-Оренбургского, писал:

«Эта ликующая радость при виде отживающей тяжелой и серой старины, это почти вакхическое опьянение зарождающейся новой жизнью придают произведениям г. Гусева-Оренбургского и г. Куприна какую-то особую своеобразную прелесть, с избытком выкупающую их художественные недочеты.

Грядущие поколения отнесутся к ним, по всем вероятиям, холоднее нашего.

Им виднее будет историческая перспектива, легче будет вынести беспристрастный приговор.

Нам эти произведения дороги.

В них сконцентрирована наша история.

В них мы находим себя» [2].

К творчеству Гусева-Оренбургского, далеко уступавшего по силе художественного дарования Куприну, «грядущие поколения» действительно отнеслись «холоднее», нежели читатель начала 900-х годов (хотя, заметим попутно, талантливый реалист Гусев-Оренбургский заслуживает внимания). Но Куприн, острый обличитель «отживающей тяжелой и серой старины», певец здоровых и естественных чувств, так страстно мечтавший о возвышенном и прекрасном, не поблек и, больше того, только теперь становятся ясными вся его значительность, его важное место в истории новейшей русской литературы.

---

[1] Н. Д. Телешов. Записки писателя. М., «Московский рабочий», 1966, с. 66.

[2] В. Фриче. Очерки современной литературы.— Журн. «Правда», 1905, сентябрь — октябрь, с. 425.

И самые его слабости, его духовные блуждания и падения в высшей степени поучительны.

Мы знаем, к чему привели талантливого художника неясность мировоззрения, известная стихийность его незаурядного дарования. Мы знаем, как он, отвергая определенность философских и политических взглядов, определенность идейной программы, поддавался порой философии декаданса и терпел эстетические поражения. Знаем, как мучительны были его переживания в период эмиграции — переживания человека, оторвавшегося от народной почвы. Трагедия Куприна глубоко поучительна для каждого художника. Только усвоение передовых идей эпохи дает художнику истинную силу прозрения, историческую перспективу, помогает ему подняться до синтеза в искусстве.

Но как бы ни была поучительна трагедия Куприна, не в этом, конечно, главные «уроки» талантливого и обаятельного русского мастера. Главное в том, что он искренне стремился к правде, стремился к глубокому художественному исследованию социальной действительности, был чуток к живой жизни и свято берег блеск и чистоту бессмертного русского слова, столь дорогого для всего прогрессивного, мыслящего человечества. Из этих стремлений, из этого литературного подвижничества, из любви художника к «земной заманчивой красоте» возникло все, что так пленяет нас в Куприне.

Он обогатил русскую прозу, он внес в нее свои темы, мотивы, свои профессиональные приемы, своеобразные, «купринские», краски. Куприн способствовал, если так можно выразиться, усилению динамического элемента русской прозы, ибо он был мастером острого сюжета, мастером занимательного повествования. Порой его привлекала занимательность ради занимательности, привлекал своеобразный жизненный факт как таковой. Но в большинстве случаев волнующее и интригующее сплетение сюжетных линий было для него не самоцелью, а средством к воссозданию социально типичного, средством вмешательства в жизнь, эстетического ее освоения.

Под пером А. И. Куприна, как удачно заметил Б. В. Михайловский, «жизнь всегда кажется интересной, многообразной. Даже тусклое житие «маленьких людей» отсвечивает отблесками более высоких человеческих ценностей или вдруг мелькнувшей красоты»[1].

---

[1] Б. В. Михайловский. Русская литература XX века. М., Учпедгиз, 1939, с. 57.

Реалистическое в своих основах творчество Куприна заключает в себе яркие романтические тенденции, которые отчетливей всего, пожалуй, проявились в «Олесе» и «Листригонах». Быть может, Куприн больше, чем кто-либо, способствовал подготовке такого своеобразнейшего явления русской прозы, как творчество Александра Грина — вдохновенного романтика, мастера занимательных сюжетов, певца мужественных и благородных людей.

Куприн не был теоретиком литературного мастерства и не претендовал на то, чтобы им быть. Но он выработал своеобразный литературно-профессиональный кодекс, который в высшей степени поучителен для современного художника, особенно для новеллиста. Приведем этот «кодекс», как он был записан одним из тех литераторов, которым давал советы Куприн (Марком Криницким):

«*Первое.* Если хочешь что-нибудь изобразить... сначала представь себе это совершенно ясно: запах, вкус, положение фигуры, выражение лица. Никогда не пиши: «какой-то странный цвет» или «он как-то неловко выкрикнул». Опиши цвет совершенно точно, как ты его видишь. Изобрази позу или голос совершенно отчетливо, чтобы их точно так же отчетливо видел и слышал читатель. Найди образные, незатасканные слова, лучше всего неожиданные. Дай сочное восприятие виденного тобою, а если не умеешь видеть сам, отложи перо.

Второе. В описаниях помни, что так называемые «картины природы» в рассказе видит действующее лицо: ребенок, старик, солдат, сапожник. Каждый из них видит по-своему. Не пиши: «Мальчик в страхе убежал, а в это время огонь полыхнул из окна и синими струйками побежал по крыше».

Кто видел? Мальчик видит пожар так, а пожарные иначе. Если описываешь от своего лица, покажи это свое лицо, свой темперамент, настроение, обстоятельства жизни. Словом, ничего «внешнего», что не было бы пропущено «сквозь призму» твоей индивидуальной души или кого-нибудь другого. Мы не знаем «природы» самой по себе, без человека.

Третье. Изгони шаблонные выражения: «С быстротой молнии мысль промчалась в его голове...», «Он прижался лбом к холодному стеклу...», «Пожал плечами...», «Улица прямая как стрела...», «Мороз пробежал по спине...», «Захватило дыхание...», «Пришел в бешенство...». Даже не пиши: «поцеловал», а изобрази самый поцелуй. Не пи-

ши: «заплакал», а покажи те изменения в лице, в действиях, которые рисуют нам зрелище «плаканья». Всегда живописуй, а не веди полицейского протокола.

Четвертое. Красочные сравнения должны быть точны. Улица не должна у тебя «смеяться». Изображай гром, как Чехов,— словно кто прошелся босыми ногами по крыше. Полная и нетрудная наглядность. Ничего вычурного.

Пятое. Передавая *чужую речь*, схватывай в ней характерное: пропуски букв, построение фразы. Изучай, прислушивайся, как говорят. Живописуй образ речью самого говорящего. Это одна из важнейших красок... для уха.

Шестое. Не бойся старых сюжетов, но подходи к ним совершенно по-новому, неожиданно. Показывай людей и вещи по-своему, ты — писатель. Не бойся себя настоящего, будь искренен, ничего не выдумывай, а подавай, как слышишь и видишь...

Седьмое. Никогда не выкладывай в рассказе твоих намерений в самом начале. Представь дело так, чтобы читатель ни за что не догадался, как распутается событие. Запутывай и запутывай, забирай читателя в руки: что, мол, попался? и с тобой будет то же. Не давай ему отдохнуть ни на минуту. Пиши так, чтобы он не видел выхода, а начнешь выводить из лабиринта, делай это добросовестно, правдиво, убедительно. Хочешь оставить в тупике, разрисуй тупик вовсю, чтобы горло сжалось. И подай так, чтобы он видел, что сам виноват. Когда пишешь, не щади ни себя (пусть думают, что про себя пишешь), ни читателя. Но не смотри на него сверху, а дай понять, что ты и сам есть или был такой.

Восьмое. Обдумай материал: что показать сначала, что после. Заранее выведи нужных впоследствии лиц, покажи предметы, которые понадобятся в действии. Описываешь квартиру — составь ее план, а то, смотри, запутаешься сам.

Девятое. Знай, *что*, собственно, хочешь сказать, что любишь, а что ненавидишь. Выноси в себе сюжет, сживись с ним. Тогда лишь приступай к способу изложения. Пиши так, чтобы было видно, что ты знаешь свой предмет основательно. Пишешь о сапожнике, чтоб сразу было видно, что ты знаешь, в сапожном деле не новичок. Ходи и смотри, вживайся, слушай, сам прими участие. *Из головы* никогда не пиши.

Десятое. Работай! Не жалей зачеркивать, потрудись «в поте лица». Болей своим писанием, беспощадно кри-

тикуй, не читай недоделанного друзьям, бойся их похвалы, не советуйся ни с кем. А главное, работай живя. Ты — репортер жизни. Иди в похоронное бюро, поступи факельщиком, переживи с рыбаками шторм на оторвавшейся льдине, суйся решительно всюду, броди, побывай рыбой, женщиной, роди, если можешь, влезь в самую гущу жизни. Забудь на время себя. Брось квартиру, если она у тебя хороша, все брось на любимое писательское дело... Кончил переживать сюжет, берись за перо, и тут опять не давай себе покоя, пока не добьешься, чего надо. Добивайся упорно, беспощадно...» [1]

Эти советы замечательны не только своей технологической продуманностью, но и царящим в них духом творческих исканий, святой одержимостью, беззаветным желанием проникнуть в доподлинную правду жизни. Эти советы носят, мы бы сказали, воинствующий характер,— они направлены против формалистского, эстетского, анемично-кабинетного искусства, они зовут художника к живой и яркой жизни, зовут к творческому беспокойству, к подлинно вдохновенной работе над словом.

У Куприна и «незначительное» обретает большой человеческий смысл, становится перлом поэзии (вспомним очаровательную «Леночку», вспомним «Ю-ю»).

У этого художника можно учиться точности, ясности и благородной простоте языка. Лев Толстой считал язык Куприна «прекрасным». Толстому импонировала зоркость Куприна, который «не упустит ничего, что бы выдвинуло предмет и произвело впечатление на читателя» [2].

И вот что важно: Куприн умеет создавать поэтическое впечатление не путем каких-либо «эффектов», а путем выявления объективно присущих предмету свойств, выявления внутренней сущности, «души» предмета или скрытой в нем динамики.

Н. Шамота в своей книге «Художник и народ» приводит ночной пейзаж из произведения Куприна «Мыс Гурон»:

«Зажглась скромно и затрепетала, задрожала нежным изумрудом скромная далекая звезда, и за нею чинно взошли на небо другие, младшие разноцветные звезды. Мирный, торжественный, сладкий час. Но уже там, направо, золотеет небо выше горизонта. Потом оно крас-

[1] Марк Криницкий. Как писать рассказы.— «Женский журнал», 1927, № 1, с. 5.

[2] Валентин Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. Гослитиздат, 1957, с. 298.

неет. Это шествует пожиратель кротких прекрасных звезд августовский месяц. Вот он и выкатился весь наружу. Сегодня он находится в полной силе и власти. Лик его безупречно круглый и кроваво-рыжий — бесстыж, как у пьяного палача. Он идет не торопясь, но гигантскими шагами. Скоро он при помощи своих магических чар овладеет всем небом. Робкие, кроткие звездочки теряются, бледнеют от страха и убегают на самый верх неба...»

По поводу этого описания исследователь справедливо замечает: «Когда мы говорим: «взошла звезда» или «взошел месяц», то в этих выражениях уже не ощущается их образное наполнение. Куприн прибавляет: «на небо», и в будничном, привычном вдруг открывается яркая образность. «Звездочки теряются» — это могло означать «исчезают». Но стоило писателю поставить вслед за этим — «бледнеют», «убегают», как и слово «теряются» обнаруживает значение душевного движения (проявить растерянность, беспомощность, смутиться) вместо значения физического действия. Возможно, что когда говорят о волшебстве слова, то большей частью говорят именно об этом; об умении художника поставить слово в такие связи с другими словами, чтобы оно полностью обнаружило скрытые образные свойства»[1].

Да, Куприн обладал простым и мудрым волшебством слова. Мастер языка, мастер сюжета и композиции, он оставил нам наследие, которое приближается к художественному уровню русской классики и может служить хорошей школой для прозаика.

И нельзя не присоединиться к К. Паустовскому, когда он пишет: «Мы должны быть благодарны Куприну за все — за его глубокую человечность, за его тончайший талант, за любовь к своей стране, за непоколебимую веру в счастье своего народа и, наконец, за никогда не умиравшую в нем способность загораться от самого незначительного соприкосновения с поэзией и свободно и легко писать об этом»[2]. Александр Иванович Куприн шел трудным путем поисков правды, горячо любил Россию и оставил своему народу драгоценный дар многих прекрасных произведений, продолжающих славные традиции русского реализма.

---

[1] Н. Шамота. Художник и народ. М., «Советский писатель», 1960, с. 93.

[2] К. Паустовский Собр. соч., т. 8. М., «Художественная литература», 1970, с. 106.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Ранний период 3
Глава 2. В среде демократических писателей . . 89
Глава 3. На революционной волне 128
Глава 4. Верность гуманизму 191
Глава 5. Накануне бури 262
Глава 6. После Октября 329

Вместо заключения 354

Анатолий Андреевич Волков

ТВОРЧЕСТВО А. И. КУПРИНА

Редактор С. Зенкин

Художественный редактор С. Гераскевич

Технический редактор Л. Синицына

Корректоры Т. Медведева и Т. Филиппова

ИБ № 1846

Сдано в набор 03.12.79. Подписано к печати 02.12.80. А 09436. Формат 84×108 1/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая» Печать высокая. 18.9 усл. печ. л. 20,618 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Зак. № 452. Цена 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29

